

UNIVERSITY  
OF MICHIGAN

Mr.

PERIODICAL  
READING ROOM

# Monatshefte

*A Journal Devoted to the  
Study of German Language and Literature*



William H. McClain / E. T. A. Hoffmann as Psychological  
Realist

Herman Salinger / Rilke's "Requiem auf den Tod eines Knaben"

Marianne Thalmann / Verlust der Mitte?

Johanna M. Reitzer / Das XXXVIII. Kapitel des "Ackermann"

Ernst S. Trümpler / Eduard Mörike: Die Hand der Jezerte

Edward Engelberg / Thomas Mann's Faust and Beethoven

Book Reviews



VOL. XLVII

FEBRUARY, 1955

NO. 2

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

## Monatshefte

### Editorial Board, 1954-1955

Walter Gausewitz  
R.-M. S. Heffner  
Heinrich Henel  
Walter Naumann  
J. D. Workman, *Editor* (on leave)  
R. O. Röseler, *Editor pro tem.*

Published under the auspices of the Department of German at the University of Wisconsin, Madison, Wis.; issued monthly with the exception of the months of June, July, August, September, and bimonthly April and May.

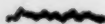
The annual subscription price is \$3.00; all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, and books for review should be sent to the editor: J. D. Workman, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wisconsin.

Subscriptions, payments, and applications for advertising space should be addressed: *Monatshefte*, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison 6, Wis.

Manuscripts should be prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, copies of which may be obtained from the Treasurer of the MLA (6 Washington Square North, New York 3, N. Y.). Price: 25 cents each.

Ten reprints will be furnished gratis to authors of articles; additional reprints will be furnished at 10 cents apiece.



For Table of Contents Please Turn to Page 125

Entered as second class matter April 15, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.

# Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,  
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Central States  
Modern Language Teachers Association

---

---

Volume XLVII

February, 1955

Number 2

---

---

## E. T. A. HOFFMANN AS PSYCHOLOGICAL REALIST: A STUDY OF "MEISTER FLOH"

WILLIAM H. McCLAIN  
*The Johns Hopkins University*

Lack of insight and understanding on the part of the critics caused E. T. A. Hoffmann's achievements as a writer to go for a long time unrecognized. Goethe, Gervinus, and others among his contemporaries found his works without any real literary value and criticized them as an attempt to appeal to the common public's taste for the marvelous and the bizarre.<sup>1</sup> Tieck, whom Hoffmann worshipped, admitted that Hoffmann possessed a certain narrative skill but dismissed his works as a whole as a series of caricatures.<sup>2</sup> The *Jungdeutschen* found nothing of interest in Hoffmann, for none of his works appeared to conform to their view that literature has certain inescapable obligations to society. Even the realists failed to appreciate him, and yet we now see that they could have learned much from him which would have enriched their own art. For years Hoffmann accordingly bore among critics the nickname "*der Gespenster-Hoffmann*" and was regarded by them lightly as a mere teller of fantastic and basically meaningless tales.

Hoffmann's public, however, thought otherwise and continued to read his works with enthusiasm, as the many editions attest. Then, toward the end of the 19th century, the critics too began to become enthusiastic. New documents were discovered by researchers, manuscripts were reexamined, and gradually a new image of the writer began to emerge, and with it a new awareness and appreciation of his significance and stature. The Hoffmann-image which has been constructed in recent years from the diaries and letters of the writer and from his friends' reminiscences differs strikingly from the earlier view of him as a half-demented neurotic eccentric. The real Hoffmann was neither a hope-

<sup>1</sup> Many critics joined Goethe in questioning the moral value of works which insist so consistently on psychic deviations and aberrations. Cf. Goethe's review of Scott's article "On the Supernatural in Fictitious Composition" (*Jubiläums-Ausgabe*, 38, pp. 129 ff.)

<sup>2</sup> Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*. Leipzig, 1855. II, p. 206.

less alcoholic nor an unbalanced neurotic. This fact has been amply demonstrated by at least one mental pathologist and by two psychologists, all of whom have concluded, after a careful examination of Hoffmann's works and papers and of his friends' accounts of him, that the writer, though showing many neurotic symptoms, was still well within the bounds of the normal in his behavior patterns.<sup>3</sup>

One may say of Hoffmann that he actually lived in two worlds. The first was the threadbare, drab, routine world of everyday living with its trials and its heart-aches, the world of the philistines with their narrow materialistic values, a world in which one experiences real beauty only fleetingly. Hoffmann the civil servant was confined to this world even in his last years when, as a distinguished judge, he was invited to dine with the Prussian Prime Minister and to attend affairs at the King's palace. For Hoffmann the artist, however, this world was but a point of departure from which he could ascend, almost at will it would seem, into a world of higher realities. In the past many Hoffmann critics have insisted upon emphasizing the contrasting images of these two worlds of experience as they are reflected in Hoffmann's tales.<sup>4</sup> Some have even sought to explain this contrast in terms of a basic "dualism" in Hoffmann's own nature which resulted, they feel, from his poignant awareness of the irreconcilable demands which reality opposes to the artist's ideal striving. Hoffmann undeniably experienced at first hand the sharp contrast between the ideal and the real world, and it is true that he does paint the two in contrasting colors. What he actually emphasizes, however, particularly in his later works, is not the antithetical quality of these two worlds of experience, but rather the close interpenetration of the two and the many interconnections which lead from one to the other. In order to help his readers to perceive these interconnections, and hence to visualize reality as he himself saw it (namely as a *totality*) Hoffmann most often employs the device of allowing his characters to move freely between the world of everyday reality, the world of outward appearances, and the world of higher realities, where they experience all manner of fantastic adventures which are so far beyond the pale of

<sup>3</sup> Otto Klink, *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke. Vom Standpunkte eines Irrenarztes*. Braunschweig-Leipzig, 1903; Gaston Kuenemann, *E. T. A. Hoffmann. Etude médico-psychologique*. Paris, 1911 (thèse de médecine 1910-11, Nr. 474); and Paul Margis, "E. T. A. Hoffmann, eine psychologische Individual-Analyse", *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelersforschung*, Beiheft 4, Vol. I. Leipzig, 1911. See also: Karl Ochsner, *E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten, in Wege zur Dichtung*, ed. Emil Ermatinger, Vol. XXIII. Frauenfeld/Leipzig, 1936.

<sup>4</sup> Like Novalis, Hoffmann was equally at home in the world of everyday realities and in the ideal world of higher realities. While the tales give ample testimony of the ease with which he moved in the ideal world, his letters, particularly those to his editors, reveal his sharp sense for the practical matters of everyday living. In many of these we find Hoffmann cleverly pitting one editor against the other. Cf. Carl George von Maassen, "E. T. A. Hoffmann, Leonhard Schrag und das Frauentaschenbuch", in *Von Büchern und Menschen*. Festschrift für Fedor von Zobeltitz. Weimar, 1927, pp. 145-164.



usual human experience that they seem quite impossible and completely unreal, but which are none the less very real in the sense that they most often lead to a spiritual transformation of the character experiencing them. Hoffman's procedure is usually the following: a character suddenly encounters in his everyday living an experience which lifts him out of his usual routine existence and projects him into the dazzling radiance of the ideal world. Others to whom he seeks to communicate his experience may find him eccentric or even mildly deranged. Indeed, he may even at times question his own sanity. Having been once so "tapped", however, the individual has no choice but to live in terms of his new experience and of the new insights which it brings. This experience is never an escape from reality, nor does it excuse one from his basic human task of working out a meaning for his life and a satisfactory adjustment to everyday reality. The personality transfigured by contact with higher reality must find integration in the world of everyday living.

Such is the experience of Peregrinus Tyss, the hero of the fairy-tale *Meister Floh*. This tale is not the finest example of Hoffmann's narrative art. As one of his last works, however, (it was written in 1822, the last year of Hoffmann's life) it is interesting both as a product of his later experiments in literary techniques and as a late example of the peculiar Hoffmannesque view of reality described above. Hoffmann presents Peregrinus' story in seven adventures (the magic fairy-tale number!). These adventures are amazing indeed, and because they occur on two different planes at once, the reader often feels confused. Some readers see no meaning at all in the tale. Even Goethe regarded it lightly as an agreeable product of Hoffmann's poetic fancy.<sup>5</sup> If one reads the tale attentively, however, a definite meaning becomes apparent, which, as we shall see, is revealed in the important dream-sequence of the seventh adventure. We shall return to this sequence presently as an interesting early example of the sort of "depth psychology" which we find in the works of so many contemporary writers.

The first of Peregrinus' adventures takes place in Frankfort-on-Main on Christmas Eve. It is interesting to note that Hoffmann, once he has indicated the locale, makes no further effort to evoke it realistically. The names of streets, cafes, and other land-marks, which make the settings of his other tales seem so convincing, are lacking in *Meister Floh*. Even without these, however, Hoffmann manages to achieve his usual effect, for the reader experiences in *Meister Floh* the same shock which comes to him in the earlier tales when Hoffmann suddenly introduces the miraculous into the realm of ordinary living. In the opening sequence Peregrinus is impatiently waiting in a darkened room of his house for the sound of the little silver bell which his old servant Aline will ring to

<sup>5</sup> *Briefwechsel des Herzogs-Grossherzogs Carl August mit Goethe*, ed. by Hans Wahl. Berlin, 1918, III, p. 62.

call him into the festive Christmas room. At last it rings, and the door opens to reveal to the enchanted Peregrinus a rich array of gifts and a veritable sea of flickering candles. Barely has Hoffmann begun to describe his hero's excitement and joy, however, when he suddenly astonishes his reader by remarking, quite nonchalantly, that Peregrinus is not a child, as the reader has naturally assumed, but a man of thirty-six, and that he has moreover bought all of these lovely Christmas presents for himself! A brief flash-back follows this observation in which Hoffmann narrates salient details from Peregrinus' childhood and youth which explain how he has come to have such eccentric habits. Retiring and uncommunicative, even as a child, Peregrinus has always responded only to what has appealed to his fancy. Because of this quirk he has never been a good student, and it has made him a complete failure in the business world. His repugnance toward financial transactions of all kinds is indeed so great that the very word *Wechsel* causes him to tremble violently all over.<sup>6</sup> The climax of Peregrinus' directionless life has been a traumatic experience which awaited him in Frankfort upon his return from a long voyage which he had hoped might help him to find himself. This was the bewildering news that both of his parents, with whom he had not communicated during his travels, had died during his absence. The shock of this news and the realization that the comfortable and secure world of his childhood were gone forever caused Peregrinus to lapse into a sort of apathy. Never having been able to cope successfully with reality Peregrinus now leads a sort of dream-like existence in which he seeks to preserve an illusion of security and of past happiness by keeping certain feasts throughout the year. If he is a solitary and an eccentric, however, he is certainly not devoid of warm human feelings, for it is his custom, we learn, to distribute to some needy family the good things which he provides for his lonely feasts. He enjoys seeing others happy, but unfortunately this vicarious happiness is the only happiness he has ever known in his adult life.

On this particular Christmas Eve Peregrinus has decided to surprise the family of a poor book-binder named Lämmerhirt. And it is in Lämmerhirt's humble flat that his great adventure befalls him. As he is standing at the door, about to take leave of the enchanted family, suddenly it opens, and he sees before him a lovely young lady in a gown which sparkles like a fairy's garb in the light of the Christmas candles.

<sup>6</sup> That Hoffmann shares some of Peregrinus' aversion for the material interests of the philistine world is apparent here when he cites, in satirical vein, from a letter which a business colleague has written to Peregrinus' father. After reporting in one terse sentence (and this to a distant father who is anxious to have word of his son!) that Peregrinus never turned up again after calling to present his letter of introduction, the writer quickly banishes the boy from his concern and fills the remainder of his altogether brief epistle with statistics on the Hamburg spice market! *Meister Floh*, p. 451. In *E. T. A. Hoffmann, Dichtungen und Schriften*, ed. by Walther Harich, vol. III. Weimar, 1924. All subsequent page references are to this edition.

This fairy-like creature appears "decorated rather than dressed, as though coming from a ball", and she is wearing a glittering diadem and a lavender and yellow dress whose folds, falling about her feet, suggest, we are told, the petals of a flower. Strangely enough the young lady appears to be deeply infatuated with Peregrinus, whom she addresses at once in the intimate form as her "dear, dear friend." Yet Peregrinus has never seen her before in his life! Stranger still, she seems to know even quite intimate details about his life. Poor Peregrinus is quite as mystified as the reader when his charming admirer suddenly exclaims, "My dear friend, I know what is troubling you. I know what has saddened your innocent and childish heart this evening. But be consoled! What you have lost, what you scarcely dared hope ever to find again I bring to you now." The lady is actually referring to a toy which Peregrinus had missed at his Christmas celebration, but her promise is at the same time a prophecy, for her appearance is but the first of a series of magic adventures which will change Peregrinus' life in a most essential way and restore to him as an adult the happiness which he thought lay forever buried in his childhood.

Peregrinus is fascinated by this charming apparition even though she has a specter-like atmosphere about her which "sends a chill through all present." And even during this first meeting his fascination begins to deepen into a strange new emotion which he cannot at first identify, since he has never felt it before. By fainting at just the right moment the mysterious lady gains access to Peregrinus' house, and no sooner has she revived than she mystifies her host still further by begging him to release to her his "prisoner", assuring him that she must die if he refuses. The mysteries of the prisoner and of the lovely stranger's identity (she tells her host simply that she is "his Aline"<sup>1</sup>) are not clarified at this time, and the first adventure closes as the lady departs in hysterics, leaving Peregrinus completely confused as to whether his experience has been real or a dream. For a moment he fears even that he may be going mad.

The second adventure both sheds light on the mysteries of the first and confuses the reader further. Here we encounter at a very dark moment in his career the amazing Doctor Leuwenhoek whose specialty is the fabrication of ingenious lenses, and who believes himself therefore to be the resurrected inventor of the microscope. As in the ghost-tale *Ritter Gluck*, where Hoffman allows his reader to believe that Gluck actually appears, so here he allows the mysterious possibility of Leuwenhoek's actual identity with his seventeenth century predecessor, thus

<sup>1</sup> Hoffmann heightens the atmosphere of mystery in this first adventure by having his fay-like heroine reply, when Peregrinus asks who she is, "Why, I am your Aline. I live with you!" The reader immediately assumes some strange connection between this lovely young woman and Peregrinus' ugly old servant Aline, whose witch-like appearance has already led him to suppose that she may be some spirit in human disguise.

adding to the bewilderment of his reader. Until now Leuwenhoek has been successful as the manager of a flea-circus in Frankfort. To his despair, however, both of his star performers, his niece Dörtje, and the leader of his flea-troupe, Meister Floh, have disappeared on this Christmas Eve. With the latter, too, all of the fleas have departed. George Pepusch, a young student in love with Dörtje, comes to pay his usual visit and, finding her gone, heaps abuse upon her uncle, whose tyranny he blames for the flight of his beloved. The wretched Leuwenhoek insists upon telling at this time the strange story of his niece, and he begins to relate, in a completely matter-of-fact tone, a fairy-tale! The fantastic account of the death and resurrection of Princess Gamaheh is a magnificent example both of Hoffmann's inexhaustible imagination and of his tendency to adduce pseudo-scientific explanations for the incredible phenomena which he describes.<sup>8</sup> As if this amazing tale were not already enough to baffle his reader, Hoffmann has George Pepusch blurt out at this point that he was an eye-witness to the events described by Leuwenhoek. He was the lover of the Princess, the thistle Zeherit, and it was he, he declares, who really destroyed her cruel murderer by piercing him with his sharp spines! By the end of the second adventure the lovely Dörtje (whom we have by now identified with the mysterious Aline of the first adventure) has acquired three personalities, and the newly introduced George Pepusch has likewise acquired a fairy-tale double. Both, too, have acquired, in addition to their present real-life existences, a previous existence in a primeval fairy-tale world, which, it would seem, must exist *outside* of reality, but which is nonetheless, as Hoffmann depicts it, an integral part of reality.

The third adventure, in which the tale's second hero, Meister Floh, appears, sheds further light on the mysterious story of Gamaheh-Dörtje-Aline by bringing Meister Floh's account of what happened. After revealing that he is the prisoner whose release Dörtje-Aline had so ardently sought, Meister Floh informs Peregrinus that Leuwenhoek and his colleague did indeed succeed in restoring Gamaheh to life, but failed to keep her alive because they were unable to keep her blood circulating. Without his sting, which provided the necessary irritant to start the princess's blood flowing, the young lady would not be alive at this moment, Meister Floh insists. In her present form (as Dörtje-Aline) she still depends on Meister Floh's occasional stings, for without them she must wither and

<sup>8</sup> A Colleague, it appears, discovered among the pollen grains of a lavender and yellow tulip (the colors, it will be remembered, are those of the gown which the mysterious Aline wears in the first adventure) one grain which strangely suggested a sleeping human figure. This curious object, which he sent to his scientist friends, Swammerdamm and Leuwenhoek for closer analysis, turned out, wonder of wonders, to be none other than the vanished princess! Because of her plant-like nature (as the daughter of the Queen of the Flowers) she had experienced not death, but the *Blumenschlaf* (the apparent death of flowers in fall) after the kiss of the Leech-Prince, and had remained since, like the Sleeping Beauty, in a state of suspended animation.



die! Peregrinus eyes are opened by this revelation, which makes it clear that the lovely Dörtje-Aline has not been in love with him at all, but has used her wiles and charms to beguile him into serving her selfish purposes. He swears undying loyalty to his insect friend at this point and promises to protect him, and the latter rewards him by presenting him with a wondrous lens which will enable him to read the thoughts of others.<sup>9</sup>

By the end of the third adventure we see that *Meister Floh* is not only an amusing and diverting fairy-tale, but a sort of *Erziehungsroman* as well. For by this time it is apparent that all of Peregrinus' adventures have contributed in some way to his development as a personality. His infatuation with Dörtje-Aline has literally shocked him into the beginnings of emotional maturity, and now Meister Floh furthers his development by providing him with new insights. Apparently feeling here that his reader might question his choice of such a troublesome insect as his hero's chief mentor, Hoffmann explains (p. 518) that Meister Floh is actually the celebrated flea of popular tradition who has become known to all through the expression, "einem einen Floh ins Ohr setzen"! It remained for Hoffmann with his wonderful sense of irony to elevate such a lowly creature to the exalted status of a fairy-tale hero. The following pages reveal that Meister Floh is in every respect a most unusual flea. Among his own people he has been a ruler of great wisdom, and he is also a most astute observer of the human scene, which he has always been able to consider from an unusually intimate point of vantage! In the tale he becomes a mouth-piece to express many of Hoffmann's satirical views on the philistine world with its petty ambitions, its self-righteousness, and above all its appalling lack of imagination. Human beings amaze Meister Floh, for though they fancy themselves to be "enlightened", they are in reality quite limited in outlook. He finds it most astonishing, for example, that Peregrinus, a member of this superior species, should think of his adventures as 'wondrous'. "I cannot understand what you mean when you speak of 'wonders'," he says, "or how you can manage to separate into 'wonderful' and 'natural' the outward appearances of our being, which are actually *ourselves* after all, since we and they condition each other mutually." (p. 569) We should therefore not wonder at something, he continues, just because it has not yet occurred to us, or because we fail to see in it the usual connection between cause and effect. If we do so, it only proves the "natural or diseased obtuseness" of our vision which limits our perception. Meister Floh's wise observations here stem clearly from Hoffmann himself who believed with many of his generation that the phenomena which we

<sup>9</sup> It is interesting to note here that magic lanterns and lenses of various descriptions play a role not only in the plot of *Meister Floh*, but also in the imagery of the tale. At the moment when George Pepusch recalls his earlier existence as the thistle-lover of Dörtje-Aline-Gamahel, it seems to him "as though within him, as in a magic lantern, suddenly a new picture was flashed on."



so arbitrarily separate into the antithetical categories "real" or "imaginary", and "credible" or "incredible" are actually more closely related than we suspect. Often what we think of as fantastic is in reality something perfectly natural which we simply fail to understand, either because of our limited powers of comprehension, or because our faculties of sensory perception, at least in our conscious state, are inadequate to the task of recording experiences as totalities. In our dreams, on the other hand, we possess this ability because of the peculiar nature of dream-images. Dream-images are akin to the images of so-called reality, but they are of a higher sort, the flea continues, for they are either "sketches of what has been" (Jung would call these dreams archetypal experiences) or of "what is yet to be", sketches "which the soul rapidly puts together for its amusement when the tyrant called the body has released it from its slavish servitude." In this remark, as we shall see, lies the key both to the meanings of the dream-sequence in the seventh adventure and to that of the tale as a whole.

Hoffmann's belief in the dream as a means of contact with higher reality leads him in *Meister Floh* to cause what Meister Floh describes as "*der entscheidende Moment*" in Peregrinus' development to take place in a dream-sequence. In this dream-vision Peregrinus fancies at first that he is lying on the banks of a murmuring stream in some distant land. Richly soporific words (*rauschen, säuseln, flüstern, summen, umschwirren*) open this highly evocative sequence and suggest the drowsiness which overcomes the hero as he hears (in his fancy) the wind rustling in the leaves, the soft whisperings of the bushes, and the humming of thousands of insects. As he sinks into his dream (which becomes a dream within a dream) Peregrinus seems to hear strange voices whose mysterious and confusing utterances (Hoffmann colorfully describes these sounds as "*ein verwirrtes, sinnebetörendes Geschwätz*") resolve themselves finally into one voice which, speaking in solemn but ever more brightly resounding tones, announces to Peregrinus that he is King Sekakis, and that his great moment is at hand. This oracular voice chides Peregrinus-Sekakis for having allowed himself to be "blinded by the spells of a crafty demon" who had caused him to seek "the false terephim instead of the real spirit." Because this false search has led to self-destruction, Peregrinus-Sekakis' precious talisman (here the word seems to suggest the original Greek meaning of "completion"), a magnificent carbuncle, has until now lain buried deep in a mine in the land of Famagusta. Suspense mounts as the voice now recapitulates all the confusing events of the tale, interconnecting them as it does so in such a way as to prepare both hero and reader for the final revelation of their significance. Peregrinus seeks at this point to arouse himself from sleep, and as he does this "a thousand fiery flashes quiver through the room", which soon seems to be filled by "a single glowing ball of fire." A mild aromatic breeze then wafts itself through the blaze, causing it to die

away into the soft moonlight which illuminates the last and culminating part of the dream-sequence. The vision shifts, and Peregrinus finds himself seated on a splendid throne clad in the rich raiments of an oriental ruler. A diadem sparkles on his head, and in his hand he carries as his scepter the emblematic lotus flower. The throne stands in a hall so vast that the eye cannot measure its scope. Slim cedar trees as tall as the sky form its myriad columns, and between them roses and fragrant flowers of every variety lift their heads from amidst a dark green foliage, as if aspiring towards the pure bright azure, which glitters through the twined branches of the cedars and seems to look down on everything below "with eyes of love." Peregrinus, now King Sekakis, feels the carbuncle, now rekindled to life, glowing in his breast, and, flinging back his royal vestments, he allows its dazzling rays to shoot forth into the immense hall. The meaning of his precious talisman becomes clear: it is his heart, hitherto frozen and lifeless, which has at last been revived by love. The power of love now makes Peregrinus a sovereign personality, and he metes out royal justice to the various characters whom Hoffmann has reassembled in this dream-sequence in either their fairy-tale or their real-life form (the two scientists, Leuwenhoek and Swammerdam, as representatives of abstract knowledge can of course have no fairy-tale double and must appear in their usual form). In this already climactic moment an even greater wonder takes place: Röschen, Lämmerhirt's lovely daughter, whom Peregrinus has met for the first time just prior to the dream, suddenly appears in his arms "in all her youthful beauty and beaming with the purest love." Peregrinus' wondrous dream has thus brought him a vision of past, present, and future, for not only has it revealed the significance of all the mysterious adventures which have befallen him and shown him the essence of his own nature; it has also brought him the image of the girl who will give him happiness for the remainder of his life.<sup>10</sup>

The *Weltanschauung* reflected in *Meister Floh* and in Hoffmann's other writings stems from his reading in the romantic writers, — Tieck and Novalis among the elder romanticists, and Kleist, Brentano, and Chamisso among the younger group, — from Schelling's *Von der Weltseele*, and from concepts gathered from the works of such contemporary pseudo-scientific writers as Gotthelf Heinrich Schubert.<sup>11</sup> Many of the

<sup>10</sup> No long life of happiness awaits George and Dörtje. On their wedding night their love, consummated at last, ends in a mysterious *Liebestod* which suggests that the perfect happiness which they finally discovered is something too beautiful to last in this world. Some critics have interpreted the end of the two lovers as a reflection of Hoffmann's pessimism: since by its absolute nature the love of these two young people approaches the ideal, it is impossible of realization in reality.

<sup>11</sup> In a letter of July 26, 1813 Hoffmann mentions having finished Schelling's work and states that he is awaiting a copy of Schubert's *Ansichten*. We may assume from this that Hoffmann came to the *Ansichten* with at least the rudiments of a transcendental world-view. From the particular coloring of his ideas, however, it would seem that it was the more vivid and imaginative Schubert and not Schelling

ideas and doctrines of the earlier romantic philosophers and writers, particularly those dealing with the nature of cognition and of poetic art, could at best be only half understood by their younger contemporaries. The earlier generation's belief in intuition as a means of access to higher cosmic insights, their convictions concerning the power of poetry, and their exalted view of the role of the artist, did not indeed bear close scrutiny by the intellect. Such beliefs and tenets had to be grasped intuitively, for they could scarcely be understood in any rational sense. The speculative nature of these theories, however, did not prevent them from generating tremendous enthusiasm. Most appealing was the new role assigned to intuition. For the younger generation it was wonderfully exciting to feel that by combining intuition and intellect certain superiorly endowed individuals (foremost among these, of course, the poets) might gain insight into ultimate truths which had been inaccessible when approached through reason alone. Now at last there was hope that any truth, however remote, could be brought into the range of human vision.

"The mysterious way leads inwards," Novalis had proclaimed, "nowhere if not in ourselves shall we find past and present, eternity with all its worlds. Outer reality is but a shadow-world which casts its shadow into the realm of light."<sup>12</sup> Almost as if in response to this proclamation, the younger writers, Kleist, Brentano, Arnim, Hoffmann, and others, began to focus their attention on the mysteries of inner being. Like the scientists and psychologists of the period, who were likewise seeking to descend into the unplumbed abysses of the soul (Gotthilf Heinrich Schubert in his *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, Dresden, 1808; and Karl Alexander Kluge in his *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, Berlin, 1811), these young writers, too, began to probe the inner recesses of the soul in an effort to gain insight into the nature of our non-rational antipathies and sympathies and into such puzzling phenomena as telepathy, somnambulism, and dream visions. Unfortunately, however, their intensified introspective activity failed to lead to the hoped for contact with cosmic intelligence. The probings of these young men into the "Nachtseite", that nebulous realm of the instincts and animal drives, served not so much to deepen their understanding of the mysteries of inner being as to give them a new awareness of its infinite complexities. The investigations of Kleist, Hoffmann, and Arnim into these dark realms led them even to who was Hoffmann's real spiritual guide in the development of his outlook on life and reality.

The following studies deal in detail with the question of Hoffmann's indebtedness to Schubert: Wilhelm Lechner, *Gotthilf Heinrich Schuberts Einfluss auf Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffman*, Münster, 1911; P. Sucher, *Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*, Paris, 1912; F. R. Merkel, *Der Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert und die deutsche Romantik*, Munich, 1912.

<sup>12</sup> Novalis, *Blütenstaub, Schriften*, hrsg. von J. Minor, Jena, 1907, II, p. 114.

question the validity of our experience of reality. Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*, it will be remembered, both begins and ends with sequences in which the hero is uncertain whether he is dreaming or awake; and many of Kleist's other works turn on the theme of the confusion which results when sense impressions are received which the intellect is unable to interpret in a logical way. Hoffmann's heroes and heroines often experience a similar confusion. Many of them even wonder at times whether they are not several personalities instead of one. To suggest this confusion Hoffmann customarily employs either the favorite romantic device of the *Doppelgänger* or that of assigning them another existence in a mythical or fairy-tale setting as in *Meister Floh*. Both devices enable him to express both the infinite complexity of reality and the tenuousness and unreliability of our sense of the real.

Basic in the romantic *Weltanschauung* is the concept of a universal spirit, or *Weltgeist*, which permeates the universe. Gratuitous in its activity, this spirit, like some great cosmic love impulse, pours itself freely into all the forms of being and animates and interconnects them with one another.<sup>13</sup> In this view of the world the phenomena of reality take on an enhanced meaning. Each acquires in addition to its outer apparent meaning a higher symbolic value, for each, as an individual emanation of the divine spirit and animated by that spirit, is by that very token a revelation of divine essence as it manifests itself in that form. A tree is more than a tree, since it contains within itself the secret of all life. To those who know how to look at reality (viz. the poets and the visionaries) this truth is, of course, self-evident. Most human beings, however, fail to perceive it, Hoffmann and the younger romanticists believed, because they have been blinded to higher realities by the narrowly rationalistic outlook which grew up during the age of so-called enlightenment. It was accordingly the poet's task, they felt, to reveal once more these higher truths which humanity had momentarily lost sight of.

In the beginning, most romanticists thought, all the forms of nature were close to the creator, and harmony reigned in the spirit-permeated universe. This unity was destroyed early in the history of the world, however, and soon the entire universe had become a maze of isolated entities each living in loneliness. In each, however, a dim memory persisted of the earlier harmony, and each ardently longed to return to it once more. The sole force capable of leading humanity back to this lost harmony, the romanticists maintained, is love, which, in passing from one individual to another and drawing all individuals outside of themselves, enables us to transcend the barriers which separate and isolate us from one another. The message which Hoffmann imparts in *Meister Floh* is the message of the effective power of love. As we have seen, the tale

<sup>13</sup> The romanticists saw evidence of these interconnections in such collaborative enterprises of nature as the pollination of the flowers by the bees.



is first of all a love story. Although Peregrinus has lived as a solitary until the time of his wondrous Christmas Eve adventure, the impulse of love has been ever present, manifesting itself in numerous kindnesses and charitable acts. Because of the nature of his experiences, however, or better, because of his *lack* of human experience, this great love-force has, as it were, been dammed up within him. The tale is the account both of his discovery of this power in himself and of the transformation which results from this discovery. To describe this process of self-discovery Hoffmann employs the double plot-structure which is characteristic of so many of his tales.<sup>14</sup> The first of the two closely interwoven plots brings an account of happenings in everyday reality. The second takes us into the supranatural world of higher realities whose wonders are only rarely visible to our mortal eyes. The action of the tale moves freely between these two worlds (which, of course, only *appear* to be two different worlds to the undiscerning Peregrinus), and in each the hero meets a number of representative individuals, each symbolic of an essential emotion or intellectual attitude, who either serve as mentors or hinder his progress in some way. Before his initial adventure with Dörtje-Aline Peregrinus is conscious only of surfaces and surface relationships. The adventures which follow this fateful meeting, however, help him to acquire a new perspective and lead him to a vision of his own existence and of life as a whole which elevates him at last above the humble status of apprentice and makes him a master in the art of living.

To evoke the two worlds (as Peregrinus sees them) Hoffmann employs a style whose uniqueness lies in the fact that it is actually an intricately constructed composite of two styles. One of its elements is the clear, logical, at times even matter-of-fact style of the sharp-eyed realist. This is the style which Hoffmann uses to describe the unglamorous, workaday, philistine world in which the hero's adventures begin. His real concern, however, is to make visible the world of higher realities which we, like Peregrinus, most often fail to see because we concentrate so intently on the banalities of everyday existence. Often

<sup>14</sup> A most valuable commentary on Hoffmann's manner of envisioning and depicting the experience of reality is a recent study by Marianne Thalmann, "E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeitsmärchen", *Journal of English and Germanic Philology*, LI, No. 4, Oct. 1952, p. 473 ff., which sheds light on a point hitherto overlooked by Hoffmann critics, namely Hoffmann the *realist's* indebtedness to Mozart. In Mozart's *Zauberflöte* (which Hoffmann particularly loved) the phantastic is suddenly introduced in the very opening sequence, as in the tales of Hoffmann, when the hero, Tamino, is rescued from certain death by three mysterious ladies in black who appear just in time to kill the serpent which is threatening his life. The fact that Hoffmann follows this basic scheme of suddenly introducing the phantastic into an ordinary situation (the adventures of his heroes always begin in a familiar situation of everyday life), and, more important, the fact that the effect of this adventure and of the subsequent adventures to which it leads is to transform the hero in some basic way spiritually, as in *Zauberflöte*, has led Dr. Thalmann to conclude that Mozart may have taught Hoffmann quite as much as Tieck or Novalis did about the role of the marvelous and the ways of best describing its impact on our lives.



Hoffmann simply leaves us to imagine the ineffable qualities of this higher world by describing its wonders as "strange", "mysterious", "astounding", "striking", or "indescribable". At times, however, he evokes these wonders in scenes of unforgettable brilliance, as in the dream-sequence of *Meister Floh*. He attempts in these scenes to suggest the ineffable by a dazzling array of acoustic, visual, olfactory, and tactile images whose tones, colors, and aromas literally overwhelm us by stimulating all of our senses at once.

As a *Wirklichkeitsmärchen* Hoffmann's *Meister Floh* is a variation of the *Kunstmärchen*, an art form which attracted the German romanticists not only because of its *Volkstümlichkeit* and its various aesthetic qualities, but also because they sensed in it what we might call a high symbolic potential, which made it an ideal medium for expressing the ineffable higher truths which they wished to convey to their readers. With the exception of Novalis, however, none of the romanticists exploited this symbolic potential in quite the same way Hoffmann did; for none of them seems to have realized as he did that the symbols of the fairy-tale might be employed with great effectiveness as a medium for describing a psychological process. Hoffmann employs them widely for this purpose in the tales and nowhere more artfully than in *Meister Floh*. The culminating moment in *Meister Floh* comes, it will be recalled, in the dream-sequence of the seventh adventure which reassembles all of the characters of both plots in a sort of operatic finale. What is most remarkable about this fairy-tale dream-vision is that Hoffmann here employs dream symbols to reveal to both hero and reader the sense underlying all of the apparently senseless adventures of the tale. What Hoffmann depicts here (from Peregrinus' point of view) is a descent into the lower regions of consciousness which allows the hero to become aware of the totality of his own personality. As Peregrinus (who is experiencing the dream) the hero "remembers" that he was (and still is!) Sekakis, King of love. If we wished to describe in modern psychological terms what happens to him here we might call it the experience of the various levels of being. If we find Hoffmann's depicting such an experience in itself striking, we find even more so the fact that he shows this experience to be self-generated. For Peregrinus actually reveals his own reality to himself by means of the dream symbols which are emanations of his own mind. All of the events and personal encounters which Peregrinus has recorded in his memory while in the conscious state now reappear in the guise of dream happenings through which a higher order of meanings is made manifest, and in which the fragmentary experiences of the everyday world are fused into a total experience, — total both in the sense that it is the product of the harmonious interworkings of the conscious and the subconscious mind, and that it brings to the mind recording it the total meaning underlying a series of isolated and apparently unrelated phenomena.

Although fascinated by psychological problems, Hoffmann, of course, never actually thought of himself as a psychologist. In his own mind he was always the creative artist, and if his fairy-tale and dream-symbols appear to us as the devices of a most perceptive psychologist, they were to him devices which would enable him to amuse and mystify his audience. On the other hand, since his urge to tell a good tale sprang from the desire to communicate experience, Hoffmann was inevitably led to concern himself with the problem of articulating experienced reality. How he met this problem he tells us himself in a charming little vignette entitled *Des Vettters Eckfenster* which he wrote in the last days of his life, and in which he allows us a brief glimpse into his secrets as an artist. The heart of this little tale is a delightful dialogue in which the writer-cousin reveals to the would-be writer how he has always viewed and articulated reality. From the projecting window of the garret room, to which the writer is confined by a partial paralysis of his extremities, the two cousins look down upon the busy activity of the market-place below, and as they talk about the various problems associated with the transmutation of reality into art, the writer-cousin illustrates his observations by living examples chosen at random from the crowded market-place. In art imagination is all-important, the writer-cousin explains, for in art everything is interpretation. The writer's difficulty lies not in seeing, but in interpreting what he sees; and here it is imagination alone which enables him to fuse the disparate elements and the seeming chaos of reality, as we actually experience it, into a meaningful vision which will satisfy others both logically and emotionally. This truth the *Vetter* illustrates as he executes, one after another, "like a valiant Callot or a modern Chodowiecki", his bold sketches of life on the market-place which offer, if not *the* meaning, at least a meaningful picture of that life as it reflects itself in the synthesizing eye of the artist.

Hoffmann possessed equal skill in arranging the elements of everyday experience into a vision of reality which could both please and satisfy his readers. The visions presented in his tales are, to be sure, not always equal in excellence. The later works in particular, as the products of a man harassed by editors, torn by inner tension, and wracked by illness, often lack the artistic lustre of some of the earlier tales. They do reflect, however, the ceaseless desire of the older Hoffmann to vary his techniques, to achieve fresh artistic effects, and to construct new moulds for his art. We have seen this illustrated in *Meister Floh* where even the familiar fairy-tale symbols acquire a new function as devices for describing a psychological experience. The great originality of Hoffmann's genius was discovered and recognized only by a later age. Scientists first began to become interested in the tales at the turn of the last century, and since that time various investigators have pointed out the surprising accuracy of many of Hoffmann's descriptions of mental aberrations and confirmed many of his insights into the relation between

mind and conduct.<sup>15</sup> Only very recently, however, have literary historians perceived and pointed out what may well prove to be the greatest achievement of this versatile artist: his work as a pioneer in the development of modern psychological realism. For only the critics of our age have made the interesting discovery that Hoffmann, in the course of perfecting his ability to represent in words the complicated inner workings of the mind, actually developed techniques for describing the experience of reality which anticipate strikingly those of such contemporary writers as Proust, Joyce, Kafka, Mann, and Virginia Woolf. None of the tales better bears out the validity of this discovery than *Meister Floh*. To be sure, the tale could never be described as "realistic" in the later 19th century sense, for in it Hoffmann makes no attempt whatsoever to relate events to any sort of political, social, or economic background. Nor does he in any way highlight the figure of Lämmerhirt, who would have interested both the mid-century realists and the naturalists as a member of an economically underprivileged group. Indeed, in one important sense the work is even purely romantic, as we have seen, for the basic idea pattern which informs it and gives it both its fundamental structural organization and its ideological content is a romantic idea-pattern. Yet, romantic and fantastic though it is, *Meister Floh* gives us a vision of the actual experience of reality such as we find only rarely in European literature before the twentieth century, for very few nineteenth century works make perceptible in the same highly effective way both the vertical quality of our experience of reality and the curious mixture of real and imaginary elements which most often form the essence of that experience. Goethe, for all his basic dislike of Hoffmann's writings, seems to have sensed this, for in the letter to Duke Carl August referred to above he says that what struck him most about *Meister Floh* (which he read in 1822, the year of its first appearance) was Hoffmann's strange fashion of introducing the most improbable incidents into the most ordinary situations. Within the context of his letter at least, Goethe shows no interest in seeking to discover what artistic considerations might have prompted Hoffmann to adopt this strange procedure, for he remarks simply that he finds it not without a certain charm. His remark is in itself quite interesting, however, in that it resembles strikingly a comment made many years later about a writer whose vision of reality is in so many ways similar to Hoffmann's, Franz Kafka. The comment, by Kasimir Edschmid, is cited by Gustav Janouch in his book, *Conversations with Kafka*.<sup>16</sup> Janouch writes that he took with him one day when he went to call on Kafka at his office a copy of Edschmid's *The Two-Headed Nymph*, in one chapter of which, entitled "Theodor Däublin and the Abstract School", there is a discussion of Kafka. The latter's

<sup>15</sup> Cf. Dr. Otto Klink, *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkte eines Irrenarztes*, Braunschweig/Leipzig, 1902. Cited by H. Hewitt-Thayer in *Hoffmann: Author of the Tales*, Princeton U. Press, 1948, p. 152.

<sup>16</sup> New York, Praeger, 1953, p. 44.

reply, when asked by his young friend what he thought of his colleague's comment is a reply which Hoffmann might have made to Goethe, for it is an admirable summary of Hoffmann's ideas concerning the fantastic and the miraculous and of his use of them in his works: "He claims that I introduce miracles into ordinary events. That is, of course, a serious error on his part. The ordinary itself is a miracle! All I do is to record it. Possibly I also illuminate matters a little, like the lighting on a half-dark stage. And yet that is not true! In fact, the stage is not dark at all. It is filled with daylight. Therefore men close their eyes and see so little!"

### Die Nacht ist groß

Die Nacht ist groß. Ich stehe und verrichte  
den Dienst im aufgelösten Heiligtume.

Die Nacht ist groß. Ich leide die Gesichte  
und sage sie, dem dunklen Gott zum Ruhme.

Die Nacht ist groß. Verfallen dem Gerichte,  
zerstörten sie den Glanz der letzten Blume.

Die Nacht ist groß. Ich stehe und verrichte  
den Dienst im leergewordenen Heiligtume.

Aufhalten kann ich nicht. Jedoch ich sehe  
wie keiner, der da lebt, die Rächer schreiten.

Die Nacht ist groß. Die schwarzen Schleier wallen.

Mein Teil ist: Unberührt vom eignen Wehe  
und jeder Hoffnung fern, dem zornbereiten  
Ratschluß der Götter in den Schoß zu fallen.

Josef Weinheber  
(1892-1945)



## RILKE'S "REQUIEM AUF DEN TOD EINES KNABEN" (A Comparative Approach)

HERMAN SALINGER  
Grinnell College

Certain suggestive qualities of content and form (i.e., matter and its continuity) in Rilke's *Requiem auf den Tod eines Knaben* seem to call for close reading and for a more thorough textual explication than I have been able to find after a somewhat cursory tour of existing Rilke scholarship.<sup>1</sup> The term cursory will be pardoned by anyone conversant with the extent of scholarly literature on this poet and his works.

This particular *Requiem* — the last of four similarly titled poems, dedicated to the memory of different individuals — was written in the war year 1915, at the approximate crucial midpoint of Rilke's final (and most significant) twenty years, that is to say: ten years after the appearance of the *Stunden-Buch* and eleven years prior to his death. Thus the year of composition falls within the first of that astonishing decade 1912-1922, extending from the conception of the *Duineser Elegien* to their completion along with the *Sonette an Orpheus* in the *mensis mirabilis*, February 1922. More specifically, the composition of *Requiem auf den Tod eines Knaben* would seem to have occurred very close to that of the Fourth Duino Elegy, which can be assigned to November of 1915.

As is often true of the works of a single author, whether prose or poetry, but perhaps especially valid for so self-fecundating, self-nourishing a poet as Rilke, numerous previously touched-upon or later elaborated leitmotifs seem to come to a focus in this *Requiem* and to re-emerge from it. First of these, as the title indicates, and obviously most important and pervasive, is the death theme. Typically for Rilke, this is the point of departure, the centre, the be-all and end-all of the *Requiem*. Running, so to speak, a close second is the theme of childhood. One is tempted to find a third and practically independent theme in the very combination of the first two, to say that the crossing of these two provides, at the impinging point, a new and highly individual alloy: Child-Death. This again, to carry the analysis a step further, can be viewed from either angle: as death-in-childhood (i.e., death early in life) or as childhood-in-death (i.e., an early start upon the *career* of death).

The simple beginning (and I long ago called attention to the highly individual nature of Rilke's first lines)<sup>2</sup> immediately brings to mind

<sup>1</sup> For example, the two leading English biographies of Rilke pay scant attention at best to this *Requiem*. Prof. E. M. Butler merely mentions it in her *Rainer Maria Rilke* (1941) [pp. 282, 339], devoting considerable discussion, on the other hand, to the better-known poems of 1908: *Requiem für eine Freundin* and *R. für Wolf Graf von Kalckreuth*. I find no mention in *Rilke: Man and Poet* by Nora Wydenbruck (1949). Dieter Bassermann, whose theme is *Der späte Rilke* (2nd ed., 1948) corroborates, as we shall see, the present writer's feeling that the *Requiem auf den Tod eines Knaben* deserves treatment.

<sup>2</sup> Cf. "Rilke's Opening Lines," in *Modern Language Notes*, LVII, 1, for Jan. 1942.



a more complex line: "die armen Worte, die im Alltag darben"<sup>3</sup> which, though it has little in common, on the surface, with the child's voice here, shows, by contrast mainly, that Rilke is capable of quite another treatment of the epistemological-semantic problem which is about to be tackled here. The child is complaining of having been forced to impress all these names on his short-fated existence; the poet is seen as the rescuer of the neglected word. One remembers, too, the current motif of the white elephant in *Das Karussell* (*Neue Ged.*, I.); there, as here, a rhyme-word.<sup>4</sup> Even more than that, there seem to be definite reminiscences of the earlier poem lingering in the prevailing Noah's Ark-ABC atmosphere of these first lines:

Was hab ich mir für Namen eingeprägt  
und Hund und Kuh und Elefant  
nun schon so lang und ganz von weit erkannt,

but of course childhood is the common theme of both poems. The elegiac tone receives its first emphasis through the alliterative line:

und dann das Zebra —, ach, wozu?

in which there is a hint of characteristic Rilkean incantation.

The expression "Noah's Ark atmosphere" gains added appropriateness when we realize the implications of the lines that immediately follow the zoological parade with which the poem began:

Der mich jetzt trägt  
steigt wie ein Wasserstand  
über das Alles.

The juxtaposition of the animals — domestic and wild — (dog, cow, elephant, zebra) with the image of the flood-tide is at the very least evocative. Two further associations at once arise, yet more pertinent than the idea of the *Sündflut*. The first idea of the poem ("Was hab ich mir für Namen eingeprägt . . . ?") recurs in one of the *Sonette an Orpheus* (I, xxi) connected not with death, as here, but with a very similar idea, that of rebirth:

Frühling ist wieder gekommen. Die Erde  
ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;  
viele, o viele . . . Für die Beschwerde  
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Here the childish learning process is rewarded with trees made green again, blue skies and, to cap the climax, with a "day off" to be given over to playing with children (a theme lightly touched in our *Requiem*, too:

Da müssen ja doch tote Kinder sein,  
die mit mir spielen kommen.) —

whereas the learning

<sup>3</sup> *Frühe Ged.* (*Ges. Werke*, I, 260).

<sup>4</sup> Cf. the refrain of *Das Karussell*: "Und dann und wann ein weißer Elefant," which, in turn, should be compared with the phrase in *Kindheit* (*Buch der Bilder*, I, 1; *Ges. Werke* II, 29 or *Ausg. Werke* (1938), I, 109): "und da ein Haus und dann und wann ein Hund. . . ."

process in the *Requiem* has been, on the surface, futile, provoking the question already mentioned: "ach, wozu?"

It is possible that both these passages — from the 1915 *Requiem* as well as the sonnet some seven years later — go back to Rilke's much earlier reading of Francis Jammes, who is generally, and with good reason, equated with "the poet" whom Malte Laurids Brigge possessively holds in his hands in the famous library scene. One of Jammes' poems, in a volume earlier<sup>5</sup> than *Die Aufzeichnungen*, may well have impressed Rilke formatively; it is entitled "L'enfant lit l'almanach" and deserves quotation:

L'enfant lit l'almanach près de son panier d'oeufs.  
Et, en dehors des Saints et du temps qu'il fera,  
elle peut contempler les beaux signes des cieux:  
*Chèvre, Taureau, Bélier, Poissons* et caetera.

Ainsi peut-elle croire, petite paysanne,  
qu'au-dessus d'elle, dans les constellations,  
il y a des marchés pareils avec des ânes,  
des taureaux, des béliers, des chèvres, des poissons.

C'est le marché du Ciel sans doute qu'elle lit.  
Et, quand la page tourne au signe des *Balances*,  
elle se dit qu'au Ciel comme à l'épicerie  
on pèse le café, le sel et les consciences.

Here is a juxtaposing of child and book (the almanach serving as a kind of *livre d'images*, an ABC) — of animals and weather (cf. *Wasserstand!*) while the gently grazed problems of time and tide, though somewhat tangential to the poem, stand on the visible edge of the poet's realized experience, and almost *pianissimo* a theme of intimations of immortality is touched, ending on the note of conscience. "L'enfant lit l'almanach" might easily be disregarded in connection with the *Requiem* and the reference cast aside as far-fetched, were it not for a second parallel between the concept of learning as seen in the Rilke poem and yet another poem of Francis Jammes. In "Il va neiger . . ."<sup>6</sup> the pseudo-primitivism and anti-intellectualism of Jammes finds expression in a passivity ("laissez-moi tranquille"), in a gesture of mental negation ("Ce n'est rien . . . J'ai réfléchi pour rien") which sinks to strange levels of banality, forgivable because obviously intentional and assumed:

je fume une pipe en bois avec un bout d'ambre.

The futility of speech ("Pourquoi donc pensons-nous et parlons-nous?"): must not, however, be equated with any lasting negation of emotion; rather does it fall into the purest romantic tradition as represented by Musset's famous dictum of beautiful despair:

les chants désespérés cont les chants les plus beaux.

<sup>5</sup> *Clairières dans le ciel* (1902-1906); the poem in question on p. 126.

<sup>6</sup> Written in 1888, contained in *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, (1888-1897) on p. 211.

All of this is, for the moment, far afield from Rilke, whose nature would tend to avoid either of the melodramatic Jammesian extremes; strict banality or strict romanticism! Not so the next quatrain, however:

On a baptisé les étoiles sans penser  
qu'elles n'avaient pas besoin de nom, et les nombres  
qui prouvent que les belles comètes dans l'ombre  
passeront, ne les forceront pas à passer.

Here, if he actually did read this poem, Rilke might well have found a slight breeze of inspiration amid the doldrums of a rather typical 1880 period-piece: a gesture of revoltism vs. the naturalistic and deterministic.

The problem of nomenclature — here of stars, in the *Requiem*: of animals — and the questioning attitude toward processes of thought and speech and learning ("Pourquoi donc pensons-nous et parlons-nous? C'est drôle". . . / "ach, wozu?") are further underlined in the dead boy's questions:

Warum war das nicht Lüge, wenn man dies  
"Pferd" nannte?

or again the very nearly despairing,  
half hopeful, "twixt heaven-and-earth" suspense:

Fängt  
ein neues Lernen an, ein neues Fragen?

That Rilke had read the Jammes poem I consider not merely likely on grounds of general probability (that is, his coming to know the poetry of Francis Jammes sometime during the first decade of the century, prior to writing *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, when Jammes had not written more than four or five volumes of poems); my feeling is reinforced by a certain passage in a letter of Rilke's, where various themes combine in a strange and, for our purposes, significant confluence:

"Ich erinnere Rodins Unwillen über die von Francis Jammes wiederholte Behauptung van Tieghem's, daß der Same gewisser Blumen, eingeschlossen in Meteorsteine, von anderen Sternen auf die Erde gekommen sei,"

Rilke writes  
to Ilse Erdmann on the 9th of October, 1915. Paragraph and letter end thus:

". . . . . und was mag das für eine Zeit in Ihrer Kindheit gewesen sein, da man Ihnen die Namen der Sterne vorsagte - wer?

Mir fällt ein, ich weiß wenig von Ihrer Kindheit. Fast nichts. RMR."<sup>7</sup>

Francis Jammes (and evidently still in Rilke's mind) — the topic of stars and meteors — childhood — learning the nomenclature of stars — and all this in 1915, the year (probably even the season) in which Rilke wrote his *Requiem auf den Tod eines Knaben*.<sup>8</sup> Chance is always a possible ex-

<sup>7</sup> Briefe, II. Band/ 1914 bis 1926, Insel, 1950, p. 48.

<sup>8</sup> Bassermann (op. cit., p. 104) — following Ernst Zinn — assigns Nov. 13, 1915 as the date of composition of the *Requiem* "laut Kalendernotizen Rilkes". Katharina Kippenberg's dating as the 13th of Oct. (RMRs *Duineser Elegien und Sonette an*

planation, to be sure, but all that coincides cannot be dismissed as coincidence.

A challenging line brings this image:

Und diese angefangenen Hände —

connected with the idea

of promise:

Ihr sagtet manchmal: er verspricht . . .

The jolt, the surprise of "angefangenen Hände" is almost a trick of Rilke's poetic technique, yet, lying deeper than style, it amounts to a trait of his imagination. The trick, as such, consists of putting the reader temporarily on the wrong track; the image of hands which have only started to develop is that of something stump-like and malformed. But this is quickly discarded in favor of organically perfect but still incompletely developed growing things: unlined *tabulae rasae*, so to speak. The importance of hands in Rilke's work is a chapter in itself, worthy of deeper study, of comparison with other images (notably, that of the rose). But one remark can be ventured here: the "beginning" hands point ahead to one of the *Sonette an Orpheus* (II, vii) where the hands of girls are compared to flowers:

Blumen, ihr schließlich den ordnenden Händen verwandte,  
(Händen der Mädchen von einst und jetzt) . . .

and where the

comparison is really in reverse.

The involved ideas of the child's promise, of his obligation to parents and elders, of the departure-and-escape symbol of the bird's flight —

Zuweilen, dicht am Hause, saß ich lange  
und schaute einem Vogel nach.

Hätt ich das werden dürfen, dieses Schaun!

— these all stir something like induced currents from other parts of the poetic works, notably the wonderful analysis of "feeling departure" in *Abschied* (*Neue Ged.*)<sup>9</sup> beginning:

Wie hab ich das gefühlt, was Abschied heißt

and ending with

the comparison of the handkerchief-waving woman, whose reduction to the impersonal paradoxically lifts her toward metamorphosis into supra-personal symbol, — indeed *comparison* is no longer the right word, it is indeed a metamorphosis into the mystical and mythological:

schon kaum

erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum,  
von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen.

We do not need the *Abschied* poem to understand the bird image in *Requiem* as symbolic of departure, of the child's almost Faustian following of the bird in an imagined act of flight.

O., 1946, p. 45) is even more to our point and would bring the composition of the *Requiem* within four days of that of the letter passage.

<sup>9</sup> *Ausg. Werke* (1928) I, 161.



The boy's lovelessness ("Keinen hatt ich lieb") in the *Requiem* connects with many instances where Rilke sets his canon against possessive love, while the equation "Liebhaben war doch Angst" is a further elaboration, calling to mind also the burden of anxiety in the much earlier treatment of the childhood psyche in *Kindheit*<sup>10</sup> with its "lange Angst und Zeit" climaxing in the often quoted exclamation: "O Angst, O Last."

There is perhaps more than a vague similarity between the child as a central kernel of death and danger ("ein kleiner Kern") and the image of Death enclosed in the armor of the knight (*Ritter*, 1899), waiting to be liberated when the blade ("die fremde befreiende Klinge") leaps the armored hedge.<sup>11</sup> Death, set free, will be able to stretch and sing; the kernel of the child's being is given to the streets and to the wind.

The infirmity of human relationships, in which the boy is involved, contrasts with the firmness of objects; by comparison, the sugar bowl is sturdy, even the easily-tipped glass of wine is steadier. One thinks of the goldsmith's cry to his gems, that hammering, onomatopoetic admonition ("Dinge, Dinge, Dinge!") *not* to take on human life, but to *rest*.<sup>12</sup> A further example of firmness, the good, firm apple which the child finds so consoling to hold in his hand, causes momentarily the image of Eve to flash before our memory: "mit dem Apfel in der Apfelpose"<sup>13</sup>—statuesque and, for the moment, static, but only for the moment. Here as there, the apple symbolizes the point of rest either in a movement "durch die Erde, wie ein junges Jahr" (*Eva*) or, in the *Requiem*,—along with other inanimate things—as an agency calming Time:

Der Apfel lag. Wie gut das manchmal war,  
den festen vollen Apfel anzufassen,  
den starken Tisch, die stillen Frühlingstassen,  
die guten, wie beruhigten sie das Jahr.

The rôle of toys in the *Requiem* is a leading one. It calls for close comparison with the essay *Puppen*, no doubt, which had been written the previous year (1914); there is the same, if more succinctly, less intricately expressed idea of the toy partaking of the child's life, sacrificing some of its own inanimate advantages, becoming, like the eager gems of the goldsmith, no longer "so ausgeruht" but even hostile. The toy stands between *child* and *thing* in a stage of perpetual awakening: "in beständigem Erwachen." Happily the task of comparison is begun, and well begun, by Dieter Bassermann,<sup>14</sup> who not only brings the *Requiem* into proper relation with the *Puppen* essay but both into an orientation with the Fourth Duino Elegy (dating, like the *Requiem*, from 1915, München) as being based

im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug.

<sup>10</sup> *Buch der Bilder* (Augs. Werke, I, 109-110.).

<sup>11</sup> *Buch der Bilder* (Augs. Werke, I, 111).

<sup>12</sup> *Neue Ged.*, (loc. cit., 158); written 1906.

<sup>13</sup> *Eva* (*Neue Ged.*, Ges. Werke, III, 162).

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 135-6, Also 131 *et seq.*



Another, who, like Bassermann, seems thoroughly aware of the value of the *Requiem* to any thorough understanding of the Fourth Elegy, indeed its crucial importance to an interpretation of the problem: Rilke and Childhood—in fact, to the problem of Rilke's childhood—is Katharina Kippenberg. She explains the personal background against which the *Requiem* was written in the autumn of 1915, and directly out of which the writing proceeded, in turn giving birth to the Fourth Elegy: the death of the little son of "a lady acquaintance". Though the poet had supposedly never seen the child, Katharina Kippenberg tells of his great sadness: "Rilke erzählt der Verfasserin in tiefer Bewegung davon oder vielmehr, er versank darüber in ein erschüttertes Schweigen, das nur durch kurze Worte seines Mitleids unterbrochen wurde."<sup>15</sup> She relates the child's lack of understanding of his own childhood and his family, his closeness to *Dinge* (e.g., apple, toys) to Rilke himself, finding here "so viele Züge noch des erwachsenen Rilke, daß wir glauben dürfen, sie gehören wirklich in seine eigene Kindheit und nicht in die jenes Knaben, und er habe in keinem anderen Gedicht ein so genaues Porträt von sich als Kind gegeben wie in diesem." [Italics mine.] She goes on to elaborate her theory (which appears so obvious, once it has been explained or once the reader has taken the pains to do a close reading of the *Requiem* and then even to glance at the Elegy) that the former is, in a sense—and probably unconsciously, I might add,—a kind of *Vorstudie* to the latter, stating that Rilke, some weeks later, "reihete das Geschehnis in das Leben überhaupt," i.e., placed the event itself and the *Requiem* it had called forth into its proper setting. As she phrases it: "Er stilisierte es, dem Charakter der ganzen Elegie entsprechend, ins große Allgemeine."

What neither Katharina Kippenberg nor Dieter Bassermann did—and what may be both daring and erroneous on my part—is to discover any occurrence, echo, or reworking of the *Briefstelle* (9th Oct., 1915) or of the Jammes poems or of certain thematic parallels in the Caspar Hauser legend as already treated by Jakob Wassermann from a purely developmental-psychological viewpoint in his novel (1908). I refer to the child's *sympathy* for his toy, to the problem of reality and truthfulness ("Warum war das nicht Lüge, wenn man dies / 'Pferd' nannte?"), identification and maturation, in short: to many ingredients of what Wassermann negatively summarized in the subtitle of *Caspar Hauser* as "Trägheit des Herzens". I intend in no way to detract from Rilke's originality by attributing "discovery" to Wassermann. The two men were acquainted; Wassermann was even supposedly the prototype of a character in an early story of Rilke's.<sup>16</sup> All these circumstances gain significance from two further facts: that Munich was the locus of the Rilke-Wassermann acquaintance nineteen years earlier, then again the

<sup>15</sup> *Loc. cit., et seq.*

<sup>16</sup> Thalmann in *Ewald Tragy*.

city where the Fourth Elegy and the *Requiem* were composed in 1915 and may well have called up past memories in the poet's mind; that Rilke moreover specifically selects "ein Holzpferd" as the toy with which the child identifies himself — precisely like Caspar Hauser with his wooden horse during his imprisonment.<sup>17</sup> The "plus something" however is the highly important theme growing out of this identification: maturity, as expressed by the child in *Requiem*: "um einmal ein Mann zu werden" and as seen through Caspar's desire to grow up and become a rider: "Ich möcht' ein solcher Reiter werden wie mein Vater."

Giving the scholarly imagination freer rein, the *Elegien* and *Sonette an Orpheus* are found to be more worthy of a John Livingstone Lowes *xanadutection*, to coin a much-needed word, than is the seemingly "minor" poem. Has anyone wondered, for instance, whether Rilke read Friedrich Huch's novel *Mao*? Has anyone explained the fascinating thought back of the question:

Du Mutter, wer war eigentlich der Hund?

— much less: ventured an answer to this bold confrontation? And what of the final line: the drinking of the dead by some Power or Powers? ("Noch hab ich, die uns trinken, nicht gesehen") Is the solution to be found in collating with *Der Tod* (written Nov. 9th of the same year — either a few days before or nearly a month after the *Requiem*) where Death is a blue sediment in a broken cup?

In any case, some light may have been thrown (and more may be) by approaching Rilke's major poems indirectly, or, indeed, by using them to explain poetry which, at face value, seems less impressive for having remained less exploited. The consideration of the rôle of "influences" (if that be the right label for Francis Jammes or Jakob Wassermann) seems at times to have been unduly limited. The aim of all comparative study, on the other hand, is the ever clearer demarcation of what might be called "the Rilke in Rilke".

<sup>17</sup> "Ganz allein war Caspar Hauser nicht; er besaß einen Kameraden. Er hatte ein weißes Pferdchen aus Holz, ein namenloses, regungsloses Ding und gleichwohl etwas, in dem sein eigenes Dasein sich dunkel spiegelte. Da er die lebendige Gestalt in ihm ahnte, hielt er es für seinesgleichen, und in den matten Glanz seiner künstlichen Augenperlen war alles Licht der äußerlichen Welt gebannt." *Caspar Hauser*, Stuttgart, 1908; p. 23.

<sup>18</sup> *Ibid.*, page 24.



## VERLUST DER MITTE?

MARIANNE THALMANN  
*Wellesley College*

In den lebhaften Discussionen, die das Sedlmayrsche Buch „Verlust der Mitte“ ausgelöst hat, ist ersichtlich geworden, daß Ereignisse, die auf eine Sinnmitte bezogen werden, den Kernbestand einer Epoche stärker erhellen und uns kritisch schärfer herausfordern. Der Grundgedanke des Buches, der sich mit dem der Arbeiten von A. Müller-Armack und W. Rehm berührt, ist an sich von erheblichem Wert. H. Sedlmayr geht sachlich von der bildenden Kunst aus und zeitlich von der französischen Revolution, die er als eine „ungeheure Katastrophe“ bezeichnet. „An dieser historischen Wende“, sagt er, „sind wir nicht nur historisch, sondern auch ganz unmittelbar interessiert. Denn mit ihr beginnt unsere Gegenwart.“<sup>1</sup> Sedlmayer setzt Europa als einen einheitlichen sakralen Kulturraum an, in dem der Mensch sich als Ebenbild Gottes sieht, in allem Geschehen die göttliche Absicht verehrt und sein Leben im Dienst um Kirche und Palast verbringt. Er betrachtet die französische Revolution als einen Vorgang, der die alten Glaubensinhalte zerstört, wodurch in einer gottgewollten und daher sinnvollen Weltgestalt der Verlust der sakralen Mitte eintritt. Was übrig bleibt, ist nur noch Kulturabfall. Sedlmayers Prognose ist begreiflicher Weise hoffnungslos, falls nicht aus dem Leid um den Verlust der Mitte die Rückkehr zur Ebenbildvorstellung und zur sakralen Ordnung erfolgt. Mit dieser ungewöhnlichen Periodenverschneidung, die aus dogmatischen Gründen durchgeführt ist, ist aber auch ein verhängnisvoller Schritt getan, der gerade bei literarischen Beispielen zu auffälligen Verzeichnungen führt. Wir werden Sedlmayer kaum zu folgen vermögen, wenn er die romantischen Metallgärten, die Neigung zur Sphäre der Gestirne, oder das Hinuntersteigen zu den Gesteinen und Wurzeln der Erde als entartete Neigung zum Leblosen definiert. Einer solchen Vereinfachung der Kulturprofile in der die gesamte humanistische Leistung des dritten Standes, die C. Viëtor als „die Überlegenheit des Protestantismus“ bezeichnet hat,<sup>2</sup> nur noch die Grimasse einer Apostaten-Zivilisation zu sein scheint, ist mit den herkömmlichen Mitteln wissenschaftlicher Auseinandersetzung kaum mehr beizukommen. Sie ist vielleicht aus der christlichen Geschichte zu rechtfertigen, aber nicht aus der des Abendlandes.

Bekanntes braucht an dieser Stelle nur kurz zusammengefaßt zu werden. Wir kennen natürlich aus vielerlei Aussagen das Befruchtende und Führende der christlichen Theologie in den frühen Jahrhunderten. Wir kennen das Ethos einer Welt, in der alles Weltliche auf ein Jenseitiges bezogen war und alles Menschliche auf eine göttliche Absicht. Wir kennen die Wahrheits- und Sittenbegriffe aus der geistigen Solidari-

<sup>1</sup> Salzburg 1948, S. 7.

<sup>2</sup> Luthertum, Katholizismus und deutsche Literatur (Geist und Form, Bern, 1952).

tät von Adel und Klerus, den Absolutismus der Philosophie. Wir kennen die sinnbildliche Haltung des mittelalterlichen Menschen, die Strenge seiner symbolischen Ausdrucksformen und die transzendente Gesetzmäßigkeit seiner Existenz. Es ist eine hohe Welt, deren idealisierende Formensprache ein überpersönliches Maß an die Dinge anlegt und individualistische Regungen zurückweist, wodurch aber die Vergeistigung einer Wirklichkeit erreicht wird, deren Mitte der Glaube an einen hohen Gott, den „König der Könige“, ist. Diesen Glauben und diesen Gottesbegriff setzt aber Sedlmayer für alle Generationen und Jahrhunderte als die eine allmächtige, schaffende Mitte voraus, wobei er so gut wie wir weiß, daß die entwicklungsgeschichtliche Einheit des Mittelalters oder Europas nur als künstlich verstandene Größe in unsere Betrachtungen eingestellt werden darf.

Viel weiter zurück, als er zu gehen bereit ist, sind wesentliche Verschiebungen in den führenden Aufgaben der Kunst eingetreten, wenn man sich nicht, wie er, auf ausschließlich religiöse Faktoren beschränkt, was ihn ja selbst zu nicht sehr leuchtkräftigen Unterabteilungen des Stoffes gezwungen hat und was in der Nachfolge schon zu dem Schlagwort von „der wahnsinnigen Flucht vor Gott“<sup>3</sup> geführt hat, womit die Ebenbildvorstellung fast zur Phrase gerinnt. Gerade in den jüngsten Ausführungen des Historiker Frd. Heer<sup>4</sup> wird deutlich, wie vom 11. bis zum 13. Jahrhundert die sakrale Einheit von Kirche und Kaisertum durch Investiturstreit, Scholastik und spirituelle Reformen wissentlich zerstört wird, wie die Gestalt des heiligen Kaisers und das heilige Reich in kirchlichen Machtkämpfen „entsakralisiert“ werden. Und Frd. Heer zieht seine Schlußfolgerungen: „Wenn es keinen heiligen Kaiser und kein heiliges Reich mehr gibt als große gottgewollte Einigung“, schreibt er, „dann gibt es nur das innere Reich, in dem die Seele, der Geist, später der Gedanke oder das Gefühl regieren, wie der Kaiser auf dem Thron als Ich, das sich richtend, lohnend, strafend zur Welt, zu Gott verhält.“<sup>5</sup> Es ist also berechtigt zu fragen: Hat es nicht schon hinter dem Sturm und Drang, hinter der Aufklärung, hinter dem Pietismus Funken gegeben? Sind nicht schon lange vor der französischen Revolution die Feuerzeichen einer anderen Weltordnung in den Himmel gestiegen? Der politische Umsturz war nicht Anlaß einer geistigen Wende, nur wirksam, weil die Aufnahmefähigkeit dafür durch Jahrhunderte vorbereitet war. Luther hat Feuer angeblasen, Parazelsus hat den mittelalterlichen Bücherstoß verbrannt, die Erde hat aufgehört ruhende Mitte zu sein und nimmt die bescheidene Rolle auf sich, die ihr das System des Kopernikus zuweist. Aus den Veröffentlichungen von K. Bucher, M. Weber, G. Simmel, M. Scheler ist zu entnehmen, daß der Umbau der feudalen Naturwirtschaft in die städtische Geldwirtschaft, die Erneuerung des städti-

<sup>3</sup> H. W. Hegemann, *Vom bergenden Raum*, Frankfurt, 1953.

<sup>4</sup> Frd. Heer, *Aufgang Europas*, Wien-Zürich, 1949.

<sup>5</sup> *Wort und Wahrheit*, VII. Jg., Wien, 1952, S. 503.



schen Lebens, die Mobilisierung des Vermögens, der gemäßigte Nominalismus, die Säkularisierung der Bildung — Dinge, die alle ins 12. und 13. Jahrhundert zurückreichen — für unser neuzeitliches Lebensgefühl wichtiger geworden sind als die Renaissance, die wir gewohnheitsgemäß als den Auftakt der Neuzeit zitieren. Die geistige Unruhe, die schon im Antagonismus der Gotik liegt, der mittelalterliche Individualismus der franziskanischen Bewegung, die jede Kreatur als Bruder an sich zieht, sind Zeugen einer Auflösung der strengen Bindungen und Zeugen neuer geistiger Zusammenhänge. Wie immer die Verschiebungen der Mitte um eine frühe Zeit benannt worden sind, gerade auf sie alle trifft aber die Sedlmayrsche Beobachtung zu, daß sie schon nicht mehr ins Sakrale zielen, daß der Glaube an die Einheit des Geistlichen und Weltlichen nicht mehr vorhanden ist, daß sie eine Absage an das Feudale enthalten und die alte Sinnmitte fallen lassen.

Hinter der hohen ritterlichen Front und dem Aposteltum der alten Kirche wächst das reformatorische Pathos der bürgerlichen Städte heran, das in Macht und Meinungskriege verwickelt, die christliche Einheit des Abendlandes sprengt und anders geartete Gottesfragen anschnidet. „Mit Bewußtsein und Absicht hat die deutsche Reformation die Entwicklung einer autonomen, säkularen Kultur gewiß nicht eingeleitet, gleichwohl sind durch sie Kräfte entfesselt und die praktischen Möglichkeiten geschaffen worden, aus denen die säkulare Kultur hervorgegangen ist.“<sup>6</sup> Aus diesen sehr aufschlußreichen Auseinandersetzungen Viëtors wird ersichtlich, daß auf protestantischer wie katholischer Seite noch viel Aufklärungsarbeit zu leisten ist, ehe eindeutige Schlußfolgerungen über den jeweiligen Anteil erlaubt sind. Aber soviel steht fest, daß sich der mittelalterlichen Kulturleistung eine „säkulare“ Kultur anschließt, daß geistesgeschichtlich ein neues Schauspiel beginnt. Es breitet sich der Realismus der Schwankbücher und der Narrenliteratur aus und der Realismus der Laien, der Rom seine Fehde ansagt und überweltliche Wahrheiten durch diesseitige ersetzt. Parallel läuft der politische Realismus des Tridentiner Konzils, der Aufstände und der Lohnkämpfe. „Der arm gemein esel“ des Hans Sachs spricht zu seiner eigenen Befriedigung ein kleines deutsches Gebet, das nicht mehr Anspruch erheben darf, weltbekannte Heilsbotschaft zu sein, das aber die Grenze zwischen Gott und den Menschen aus innerer Kraft übersteigt. Die Welt dehnt sich über die statischen Glaubensgrenzen des Mittelalters hinaus aus, denn im Schutz der reformatorischen Lehre war es nicht mehr Frevel ins Unbekannte vorzudringen. Der Laie verweigert sich allerdings nicht mehr als Stiftergestalt am Kirchenportal, oder als Landgraf, ausgestreckt unter der kostbaren Deckplatte des Sarkophags, oder als Roland, der für immer hörbar das tönende Horn an den Mund setzt. Aber er argumentiert mit Gott, Kaiser und Papst über Rechte und Pflichten seiner niederen Welt. Die Bezeichnung niedere Welt will keine soziale Wertung einsetzen, sondern nimmt ihre

<sup>6</sup> Luthertum, Katholizismus und deutsche Literatur, S. 41.

Berechtigung aus dem Vergleich mit dem großen Herrn des ritterlichen Gefüges, der Raum und Reich schaffend aufgetreten ist, wenn auch hinter dem kleinen Mann der niederen Welt bereits die Macht des Großbürgertums mit seinem Kapitalismus, Nationalismus und Imperialismus steht. Hinter den Schmuckformen des Barock, in denen sich die Kulturtradition einer hohen Welt endgültig erschöpft, rückt auch schon Grimmelshausen, der Amtmann von Reuchtal, nach. Und auf ihn folgt das Selbstbewußtsein der gebildeten Dichtung, die kampfbereite Innerlichkeit des Laien und die Nutzbarkeit gelehrter Auseinandersetzungen aus Pietismus, Aufklärung und Sturm und Drang, die abgeklärt in einer humanistischen Front zusammenlaufen. Nichts davon ist mehr um Dom und Schlösser gebaut.

Die Front der hohen Formen und ihrer sakralen Mitte hat ihre Zeit gehabt. Eine Front ist abgetreten und eine andere Front ist aufgetreten, das ist eine Tatsache, die wir ohne jede mechanistische oder kausale Deutung willig entgegen nehmen müssen. Der neue Mensch wird grundsätzlich als geistige Persönlichkeit gedacht, die ihrerseits in einem neuen Glaubensakt danach strebt sich selbst Mitte zu werden. Das alte Gottmenschentum wird in unser eigenstes verwandelt. Und aus dieser zentralen Persönlichkeitsidee ist die Geschichte der großen Einzelnen, des Genies, des Menschen, der sich selbst als Schöpfer versucht, hervorgegangen. Es geht also nicht um den Verlust einer Mitte, die einen für immer bestehenden Abgrund hinterläßt, sondern um Umformungen der Sinnmitte unseres Daseins. Diesen neuzeitlichen Prozeß sehen wir im 12. und 13. Jahrhundert in den Kämpfen des Bürgertums, die erst um seine materielle Existenz und dann um seine individuellen Vorrechte gehn, beginnen. Daran ändern auch die sehr verschiedenen Aussagen von der Länge der mittelalterlichen Lebensdauer nichts.

Den militanten Vorstoß, den Sedlmayr von der bildenden Kunst her gegen den bürgerlichen Individualismus unternommen hat, versucht W. Rehm vom Literarischen aus.<sup>7</sup> Er beginnt mit dem Augustinischen Satz, daß es eine Verwegenheit des menschlichen Ego sei, selbst Mitte sein zu wollen und an Stelle der „*imitatio Christi*“ sozusagen die „*imitatio Promethei*“ setzen zu wollen. Er rückt dem Problem mit dem ganzen Apparat des Kierkegaardischen Christentums mehr überredend denn überzeugend zu Leibe. Wohin er sieht, ist Langeweile und Angst, werden die Dinge absurd, verlassen und verloren, worin viel von unserer eigenen Untergangsstimmung aus den Nachkriegsjahren zu liegen scheint. Gerade an der fragwürdigen Kritik der Romantik, an dem verlockenden und bunten Zusammenspannen von Brentano, Leopardi, E. T. A. Hoffmann, Baudelaire, Flaubert und Gontscharow – ohne Rücksicht auf dazwischen liegende Entwicklungsräume und auf geschichtlich anders geartete Erlebnisse – wird ersichtlich, daß diese Einstellung eher zur brillianten Polemik denn zu aufbauenden Er-

<sup>7</sup> Experimentum Medietatis, München, 1947.

fahrungen führt. Im Kreuzfeuer der Kritik des Individualismus, die in den letzten Jahren fällig war, sind alle Extreme der Abwertung und der Zeitsetzung aufgetaucht. C. Viëtor nimmt in seinen Studien zum 19. Jahrhundert noch den gemäßigten Standpunkt ein, daß die klassenkämpferische Jugend von 1830, die mit schlechtem Gewissen auf den Barrikaden von 1848 stand, unsere erste Krisengeneration ist,<sup>8</sup> während R. Mühlher<sup>9</sup> die neuzeitliche Kunst von ihrem Anfang an als Kunst der Krise betrachtet, „übertönt von Renaissance, Barock, Aufklärung und Klassik“, wodurch sich seiner Meinung nach insulare Vorgänge ergeben, deren Woher und Wohin er dunkel läßt. Er trifft sich darin mit den neuesten Auseinandersetzungen von H. Weinstock,<sup>10</sup> der den Sieg des Erasmischen Menschenbildes über das Lutherische als den Beginn aller Fehlentwicklung in der deutschen Geistesgeschichte betrachtet, weil der in sich weltfrohe, aus der mittelalterlichen Gottesfurcht entlassene Mensch ein für immer verlorener ist. Das humanistische Weltbild, das ein menschbezogenes ist, wird als Versager in einer der großen Gleichgewichtsstörungen Deutschlands angesehen und stellt sozusagen einen neuen Sündenfall des alten Adam dar. Die Verengung auf die religiöse Grenzlage und die eher hitzige Beweisführung in diesen Schriften zeigt uns nicht nur die Forschung in Aufruhr, sondern auch die Unsicherheit der Nachkriegswelt dem Historisch-Gewordenen gegenüber. Sedlmayr und Rehm gehen zielbewußt auf ein Strafgericht über die bürgerlichen Lebensformen zwischen der französischen und russischen Revolution aus, wobei dem 19. Jahrhundert in allen seinen Äußerungen eine böse Bubenrolle zufällt, womit wir seiner Problematik nicht näher kommen. Ob „der Platz Gottes“, der im Menschen frei geworden ist, eine tödliche Leere hinterließ, wie Rehm annimmt, oder ob er nicht doch von andren Gottesbildern erfüllt worden ist, bleibt bei alle dem eine offene Frage. B. v. Wiese<sup>11</sup> hat mit dankenswerter Behutsamkeit das Gottsuchertum im Säkularisierungsprozeß zu mindest sichtbar gemacht, selbst dort wo bereits zu Ungunsten des Kirchenglaubens entschieden war.

Der Ablauf der humanistischen Leistungskurve des dritten Standes muß wohl fürs erste aus seinen eigenen Voraussetzungen bemessen werden und nicht an den Normen einer bevorzugten Epoche, wenn wir nicht zu einem nur absprechenden anstatt verstehendem Verhalten dem Säkularisierungsprozeß gegenüber gelangen wollen. Um das Wesen dieses Vorgangs ohne Vorurteil zu sehen, muß man auf den Begriff des inneren Reiches zurückkommen. Es ist kein Zweifel, daß das mündig werdende, vorwiegend protestantische Bürgertum als Träger einer geistigen Bewegung vom Gottesgnadentum der vorangegangenen katholischen Kulturfront ausgeschlossen war. Man begegnet aber auch in katholischen

<sup>8</sup> Krise der europäischen Kultur (Weltliteratur, Festgabe für F. Strich, Bern, 1952) S. 139.

<sup>9</sup> Dichtung der Krise, Wien 1951, S. 410/411.

<sup>10</sup> Die Tragödie des Humanismus, Heidelberg, 1953.

<sup>11</sup> Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg, 1948.

Laienkreisen den Hoheitszeichen des Offenbarungsglaubens mit wachsender Unruhe, man unternimmt die Entrechtung der sakral begründeten Ordnung, man glorifiziert die Menschenrechte, was aber nicht bedeutet, daß nicht auch Glaubenserfahrungen vorhanden wären, in denen wieder die Begegnung des menschlichen Ich mit Gott erfolgt. Keine Kultur lebt ohne einen Gott. Gewiß, diese neuen Glaubensgegenstände sind Taten der Innerlichkeit und der Imagination. Aber Imagination statt Kirchenglaube, Innerlichkeit statt Dogmatik wird in der Kritik der Nachkriegszeit voreilig Anomalie und Nihilismus genannt. Ohne die Größe der Entscheidungen aus dem strengen Konzept der mittelalterlichen Gottesvorstellung auch nur für einen Augenblick gering anzusetzen, geht es aber doch zu weit, die Einbildungskraft als Degeneration an den Pranger zu stellen, um so mehr als das Abendland die antike Gering-schätzung der Imagination nie ganz geteilt hat. Wir setzen damit ungerechtfertigter Weise zu einer Revolte gegen das innere Reich des Bürgertums an, was eine politische Aufgabe sein mag, aber keine wissenschaftliche. Obwohl religionsgeschichtlich die Verinnerlichungswelle über den Pietismus hin zu Schleiermacher immer wieder als falscher Spiritualismus angezweifelt worden ist, sind Imagination und Innerlichkeit, auf denen nun einmal der menschliche Adel beruht, die aventura des einfachen Mannes. Sie sind seine Fahrt nach der Gralsburg, seine Karfreitagsleiden und seine Auferstehung. Der Mensch der Imagination ist ein Erzzauberer, der auch den Magier Faust zu seinem Heiligen gemacht hat. Die Helden der humanistischen Front sind ein Titanengeschlecht, dessen Sünden so groß sind, wie die aufeinandergetürmten Taten, die es uns hinterlassen hat. Seine Innerlichkeit vermag neue Gottvatergesichter zu träumen, vermag Glück, Liebe, Kunst Heimat – vermag jeden Gegenstand mit einer Himmelskrone auszustatten. Sie schafft den Goldgrund des bürgerlichen Lebens, auf dem sich die Umrisse der bürgerlichen Welt einzeichnen und auch die Gnade Gottes. Darin liegt das Schöpfungstum der Front. Daß der Hochflug der Imagination und die radikale Innerlichkeit späterhin auch Merkmale des Manierismus und der Dekadenz aufweist, ist ein natürlicher Vorgang, der nichts mit Gut und Böse zu tun hat. Es ist ein Vorgang, ohne den wir geistig nicht wären, was wir sind, oder zum mindesten waren. Es ist fast der Zeitpunkt gekommen, wo etwas zu Gunsten des geistigen Menschen aus dem inzwischen historisch gewordenen Bürgertum gesagt werden muß, soll er nicht geplündert als „Mann ohne Eigenschaften“ in die Annalen der Geschichte eingehen. Wir, die wir nicht mehr im bürgerlichen Kraftfeld stehen, das inzwischen abgeschlossene und deutbare Geschichte geworden ist, können mit besserem Recht und vielleicht größerer Einsicht von diesen zwei Fronten – von der feudalen und von der humanistischen – sprechen, weil wir doch selbst eine Grenz- und Übergangssituation erlebt haben, in der neuerdings der Verlust einer Mitte eingetreten ist – der Verlust der Persönlichkeit.



Wenn wir Wege der Orientierung suchen, müssen wir wohl auch einmal so weit gehen, daß wir darauf verzichten, Idealismus und Realismus als ausschließlich ästhetische Kategorien zu werten, anstatt auch einmal nach ihrer weltgestaltenden Absicht zu fragen. P. Böckmann<sup>12</sup> ist diesem Problem der Formabsichten von der Sprache her nachgegangen. Er hat die Formensprache des Mittelalters, die grundsätzlich bestrebt ist, die Spannungen zwischen Subjekt und Objekt aufzulösen, „Sinnbildsprache“ genannt und bezeichnet mit „Ausdruckssprache“ die realistische Haltung, die das Weltbild aus dem Reichtum der Spannungen selbst erzeugt. Aus seinen Ausführungen erhellt, daß sich das Weltverhalten des Mittelalters und der Neuzeit in diesen zwei Stilformen, wenn auch in einem sehr vielschichtigen Übergang, unverkennbar von einander absetzt. Wenn wir nun idealisierende Sinnbildsprache und realistische Ausdruckssprache als abwandlungsfähige Ausdrucksformen für die Grunderfahrungen des Menschen aus einer ihm zugehörigen Wirklichkeit betrachten – als sinnbildliche Objektivität einerseits und als ausweitenden Subjektivismus andererseits – dann darf man vielleicht sagen, daß die Besten der hohen Welt, die ins Sakrale ging, Idealisten waren und die Besten der niederen Welt Realisten, die im Profanen das Glück der Persönlichkeit suchten. Wir mögen entdecken, daß es Dutzende von Idealismen und Realismen gibt, entsprechend der zeitlichen Höhenlage, aber es ließe sich wohl über die relativen Verschiedenheiten hinweg ein Gemeinsames für jede der beiden Kulturfronten gewinnen, das annähernd normativen Wert besäße.

Die Wendung von den letzten Dingen zu den täglichen und unmittelbar erlebten, wie sie sich im Realismus vollzieht, entspricht einer geistigen Haltung, die auf die Bestätigung durch Erfahrung und Prüfen nicht mehr verzichten will, weil sie sich von einer rein durch Glauben bestimmten Weltgestalt abgewandt hat. Für dieses „Entstellte“, „Dämonische“, „Entfesselte“, „Anorganische“, wie Sedlmayr die realistischen Abwandlungsformen nennt, ist in seinem Konzept kein Platz. Aber schon in den zwanziger Jahren hat der Wiener Kunsthistoriker M. Dvořák<sup>13</sup> den Realismus als Niederschlag der Innerlichkeit erkannt und gerechtfertigt. „Der Ruf nach Seelenbildung“, wie er sich ausdrückte, wird schon im frühen Holzschnitt, der die Buchmalerei ablöst, sichtbar, im Realismus Schongauers, im „schwerblütigen“ Realismus der Malerei zu Anfang des 15. Jahrhunderts. Und es ist mehr als ein nur unverbindlicher Gedankengang, wenn Dvořák den Brueghelaufsatz desselben Buches damit schließt, daß er Breughel, dessen Kunst Sedlmayr als „Herabsetzung des Menschen“<sup>14</sup> bezeichnet hat, den Bahnbrecher der einem „natürlichen Leben zugewandten realistischen Orientierung“ nennt. Dvořák stellt fest, daß gerade diese Haltung „zu den konstitutiven Faktoren

<sup>12</sup> Formgeschichte der deutschen Dichtung, Hamburg, 1949.

<sup>13</sup> Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1923.

<sup>14</sup> S. 190.

der europäischen Kunst im 17. und 18. Jahrhundert zu zählen ist, im 19. Jahrhundert die allgemeine Führung besaß und ihren Gipfelpunkt erreichte, um im 20. Jahrhundert mit einem Schlage in dieser Führung durch eine heterogen verschiedene abgelöst zu werden".<sup>15</sup> Was Dvorak als Zeitvorgang beobachtet hat, ist die Tatsache, daß eine Gesellschaft, die zwar nicht mehr hieratisch geordnet war, aber immerhin noch rangmäßig gestuft erschien, in ihrer gültigen realistischen Ausdrucksform verschwindet. Er beobachtet indirekt den Verlust der humanistischen Sinnmitte, die mit dem Schwund des Realismus zusammenfällt.

Was folgt, ist nicht mehr der Realismus der uns bekannten Selbstdarstellung, sondern eine grundsätzlich verschiedene Wirklichkeit. Die Absage an das Geschmackvoll-Schöne, das eine bürgerliche Angelegenheit war, ist längst erfolgt. Umfrage am Büchermarkt ergibt, daß die Novelle, die Großform bürgerlicher Prosa, so gut wie unverkäuflich wird. Die Frage, wozu noch ein humanistisches Gymnasium, ist nur zeitgerecht. Schon das dritte Reich hat den Humanismus als artfremd empfunden, der Krieg hat ihn weiter verbombt, und wir haben ihn heute unter den Terrainverlusten des 20. Jahrhunderts zu buchen. Neueste Musikschriften stellen fest, daß durch die „Neutöner“ die „Liquidierung der Tonart“ und der humanistischen Harmonielehre stattgefunden hat. Und in der Geschichtsschreibung, wenn auch nicht widerspruchsfrei, ist das Wort gefallen: „Es gibt keine heiligen Reiche mehr.“<sup>16</sup> Fazit: Eine Front ist abgetreten, eine andere ist aufgetreten, die, literarisch in der Nachfolge Nietzsches, das Recht in Anspruch nimmt, etwas anderes als bürgerlich zu sein. Das deutet auf eine neuerliche Zäsur, womit sich eine dritte junge Front von der neuzeitlich humanistischen absetzt.

Wir sind nicht mehr in der Lage von einem kurzfristigen Irrtum zu sprechen, der sich in einer rückläufigen Entwicklung zu den alten Sicherungen des Bürgertums eingestellt hat. So viel mag uns der Krieg gelehrt haben. Was der Bürger war, wissen wir. Was ist aber der junge Partisan, um für ein unbekanntes Gesicht einen weitstens geläufigen Namen zu wählen? Sein Gesicht ist dem Unbekannten zugewendet, für dessen sinnbildende Kräfte wir noch keinen Namen haben. Aber selbst unter solchen Umständen ist deutlich, daß sich die junge Literatur vom humanistischen Menschenbild wegbewegt, aber auch vom Gott der Theologie und der Philosophie zu einem nur noch existentiellen. Die Kampfstellungen von gestern sind sinnlos geworden. Man ist auch der Innerlichkeit überdrüssig. Das Naturbild ist durch das Atombild ersetzt, Persönlichkeit ist Person geworden. Äußerer Rang ist seinerzeit durch inneren Rang abgelöst worden. In der dritten Front wird nun dieser innere Rang durch die praktischen Sicherungen eines höheren Lebensstandarts ersetzt, der eine Gesellschaft ohne Stufung voraussetzt. Von diesen Dingen haben Guardini, Heidegger, Alfred Weber und Heisenberg, jeder in seiner Art, deutlich genug gesprochen. Formulierungen

<sup>15</sup> Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, s. 257.

<sup>16</sup> F. Heer, *Aufgang Europas*, s. 660.

sind noch immer schwierig. Die Darmstädter Diskussionen von 1953 über „Individuum und Organisation“ sind, trotz interessanter Vorträge, aus Mangel an einer Verständigungssprache nicht in Fluß geraten. Und der Dramatiker F. Bruckner hat die Berliner Festwochen 1953 mit einer zeitlich etwas verspäteten Rede über die Bedrohung des Humanismus durch eine nur funktionelle Existenz eröffnet.

So viel als Grundriß scheint mir im Kreuzfeuer der Meinungen von Gestern und Heute für weitere Erwägungen erlaubt. Es ist gewiß nicht ermutigend, wie abgegriffen unsere Termini für die verschiedenen Altersstufen der Kultur geworden sind, wenn sie fast eben so gut für Wert als Unwert stehen können. Hier häufen sich zweifellos die Gewissensfragen für den reumütigen Fachmann, wofür wir Sedlmayr wesentlich verpflichtet sind. Aber gerade durch ihn ist die „Moderne“ das Fragwürdigste aller Kapitel geworden, das überschätzt auftritt und im Studenten Hoffnungen auf ungeahnte Enthüllungen des Allerneuesten auslöst. Wer etwas auf sich hält, wendet sich heute den Gegenwartsthemen zu, entledigt sich seiner Verpflichtungen gegen das Gewesene, das wir zur verachtungswürdigen Vorgeschichte aller unerfreulichen politischen Ereignisse gestempelt haben und tritt als Parteigenosse des Modernen selbst aus dem humanistischen Raum heraus. Es ist ein zeitgemäßer Vorgang, nicht immer ein integerer. Viel davon ist aus der Nähe des Emotionellen begreiflich, vieles auch aus der Tatsache, daß schon manche von uns den Zugang zu der Haltung der Besten des 19. Jahrhunderts nicht mehr besitzen, daß das Verständnis für Erbesitz und Patina in einer ausgebombten Generation zu fehlen beginnt. Um so dringlicher wird aber die Frage: Was ist modern? Soll darunter der Auflösungsprozeß der humanistischen Front verstanden werden? Oder ist es schon ein erstes Manifest der jungen Front? Oder Produkt aus der Überlagerung beider Fronten? Oder nur das Ergebnis unserer Lieblingsseiten aus den Büchern von Mann, Rilke, Hesse, Kafka, Jünger, Werfel? Wo stehn die Vergessenen — F. v. Unruh und E. Kolbenheyer? Wo steht E. Langgässer, G. Britting, H. Broch, Th. Plivier? Wo Hagelstange? Wo G. Benn, den Holthusen schon „einen schwärmerischen alten Herrn“ nennt, für den aber wieder Rilke, George und Hofmannsthal noch ganz in der behüteten „Sphäre der göltigen Bindungen und Ganzheitsvorstellungen“ stehn? Mit einem Wort, dem Begriff Moderne fehlt das Geheimnis des Organischen. Er muß einer Wachstumsordnung zurückgegeben werden, damit er deutbarer Kulturbestand wird, jenseits aller Reportage für und gegen die „best-seller“ des 20. Jahrhunderts.

Es liegt natürlich außerhalb der Grenzen meiner Erörterungen zu lösen, was nur aus dem Wissen und dem Gewissen der Vielen gelöst werden kann. Es geht durchaus nicht um ein letztes Wort. Aber selbst in Zeiten technischer Planung scheint es doch die Aufgabe der Forschung zu sein, die Frage nach dem objektiven Sinn der Begebenheiten nicht einschlafen zu lassen, damit der Wille zur Daseinswahrheit nicht verstumme.

**DAS XXXIII. KAPITEL DES "ACKERMANN"**  
**MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF RHYTHMUS**  
**UND ZAHLENSYMBOLIK**

JOHANNA M. REITZER  
*Colorado A & M College, Fort Collins, Colorado*

**GOT. DAS XXXIII. capitel.**

Der lenze, der sumer, der herbest und der winter,  
die vier erquicker und handhaber des jares,  
die wurden zwifertig mit großen kriegten.  
Ir jeder rümte sich, und wollte jeglicher in seiner wückung der beste sein.

Der lenze sprach,  
er erquickte und machte güftig alle fruchte;  
der sumer sprach,  
er machte reif und zeitig alle fruchte;  
der herbest sprach,  
er brechte und zechte ein beide  
in stedel, in keller und in die heuser alle fruchte;  
der winter sprach,  
er verzerte und vernutzte alle fruchte  
und vertribe alle gifttragende würme.

Sie rünten sich und kriegeten faste;  
sie hetten aber vergessen, das sie sich gewaltiger herschaft rünten.

Ebengleiche tut ir beide.

Der klager klaget sein verlust, als ob sie sein erberecht were;  
er wenet nicht, das sie im von uns were verlihen.

Der Tod rümet sich herschaft,  
die er doch allein von uns zu lehen hat empfangen.

Der klaget, das nicht sein ist;  
diser rümet sich herschaft, die er nicht von im selber hat.

Jedoch der krieg ist nicht gar one sache:  
ir habet beide wol gefochten.

Den twinget leid zu klagen,  
disen die anfechtung des klagers, die warheit zu sagen.

Darumb:

klager, habe ere,  
Tod, habe sige,

seit jeder mensche das leben dem Tode,  
den leib der erden,  
die sele uns pflichtig ist zu geben.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Diese rhythmisierte Fassung des Textes erhebt keinen Anspruch auf die absolute Richtigkeit in der Anordnung der rhythmischen Einheiten. Die Arbeit ist ein Versuch, den *Ackermann* in der ursprünglich rhythmisch-gebundenen Form zu lesen. Alle Textangaben stützen sich auf die Ackermann-Ausgabe von Willy Krogmann (Wiesbaden), 1954.



Ein so vollendetes Stilkunstwerk wie der *Ackermann* des Johann von Tepl übt immer wieder eine magnetische Anziehungskraft auf den Leser aus. Abgesehen von dem Inhalt, ist es vor allem der Rhythmus der Sprache, der seine Wirkung nicht verfehlt. Dieser Rhythmus, um den sich der Verfasser in bewußtem Formwillen bemüht hat, kann als das Grundprinzip der sprachlich-stilistischen Prägungen angesehen werden. In der Anordnung der rhythmischen Einheiten zu Gruppen und Abschnitten ist außerdem eine Zahlenbedeutung wahrzunehmen, die gleicherweise im Aufbau des ganzen Werkes in Erscheinung tritt. Das ist verständlich, wenn man bedenkt, daß die Zahlensymbolik in den Dichtungen des Mittelalters eine nicht unbedeutende Rolle spielte; bildete sie doch in jener Zeit einen „Ersatz für moderne Kompositionstechnik.“<sup>2</sup>

Was bedeutet „Dichten“ demnach für Johann von Tepl? Am Anfang des XII. Kapitels legt er dem Tod einige Worte in den Mund, die vielleicht Aufschluß darüber geben können: „Kündestu rechte *messen, wegen, zelen* oder tichten . . .“ Der Form nach erscheint das Dichten des Johann von Tepl in der Tat als ein „Messen, Wägen und Zählen.“ Die kunstbewußt abgemessenen und abgewogenen Glieder sind zahlenmäßig zusammengefügt. Obwohl in Kunstprosa geschrieben, wirken sie wie Poesie. Um diesen Eindruck noch zu verstärken, und um die Schönheit des Textes besser herauszuheben, ist das XXXIII. Kapitel in der rhythmisch-gebundenen Versform wiedergegeben.

Mit dem XXXIII. Kapitel wird der Höhepunkt im *Ackermann* erreicht. Die große Bedeutung dieses Kapitels kommt in doppelter Weise zum Ausdruck: in der Zahl 33 und in der Überschrift.

In drei Abschnitten von je zehn Kapiteln hat sich das dramatische Streitgespräch zwischen Ackermann und Tod abgewickelt. Danach folgen drei Einzelkapitel, in denen die drei am Prozeß Beteiligten, der Kläger, der Verteidiger und der Richter, auftreten und ihre Abschlusssrede halten. Damit endet die Gerichtsszene. Die Zahl 33 – dreimal zehn und drei – erhält auf diese Weise den Sinn eines abgerundeten Ganzen, und das ist es wohl auch, was der Verfasser beabsichtigt hat; denn die 33, die Zahl der Lebensjahre Jesu auf Erden, galt als das Symbol der Vollendung. Die 33 Kapitel veranschaulichen das Diesseits, in dem jede irdische Laufbahn zum Abschluß kommt. Das nachfolgende Kapitel steht außerhalb der abgeschlossenen Gerichtsverhandlung und ist ein mystisches Gebet, das auf das Jenseits hinweist.

Ferner wird das 33. Kapitel durch seine Überschrift von den vorangehenden Kapiteln unterschieden und über sie gestellt. Bisher hatten abwechselnd Ackermann und Tod das Wort; jetzt verkündet der Dichter, wer das *letzte Wort* hat: Es ist der allmächtige Gott, dessen Stimme gehört wird, nachdem Rede und Gegenrede zum Schweigen gekommen

<sup>2</sup> E. R. Curtius, Die Zahlenkomposition, *Europäische Literatur und das lateinische Mittelalter*, Bern (1948), 493.

sind. Er ist der Beherrscher des Weltalls, der Schöpfer, der Gewalt hat über Leben und Tod. Ihm allein steht es zu, das Urteil zu fällen. Als *fürste von vil selten* (Glück, Segen, XXVII, 30) bringt er den Prozeß zu einem glücklichen Ausgang.

Kläger und Angeklagter stehen vor Gott und warten auf die große Entscheidung. Der Richter redet sie zunächst nicht persönlich an, sondern beginnt mit einer Parabel. Schon einmal hat der Dichter diese Form der Einführung gebraucht, als der Tod seinen Angreifer mit einer Fabel aus dem Tierreich in die Schranken weist: knecht knecht, herre beleibe herre (VI, 7). Der Gewaltige wollte damit seine Machtstellung kundtun. Jetzt ist es der *Allgewaltige*, der die Rangordnung bestimmt.

Denen, die sich gestritten, wird ein Streitgespräch der Jahreszeiten vor Augen geführt, wie es im Mittelalter häufig in Liedern besungen wurde. In vier Zeilen, der symbolischen Zahl der zeitlichen Dinge (Jahreszeiten, Himmelsrichtungen, Winde), ist das Thema angekündigt: Frühling, Sommer, Herbst und Winter wurden uneins in großen Kriegen, und jeder wollte in seiner Wirkung der beste sein. Während in den ersten beiden Zeilen von der *Naturordnung* die Rede ist, von der Einteilung des Jahres und der Funktion der Jahreszeiten als Erquickender und Helfer, heben die nächsten beiden Zeilen den *Widerstreit in der Natur* hervor. Das letzte Glied enthält eine Steigerung und schließt mit einem Superlativ. Darin spiegelt sich die Heftigkeit des Streites wider, wobei jeder zu Worte kommen will.

In der Ausführung des Themas läßt der Verfasser jede Jahreszeit einzeln auftreten. Der Frühling rühmt sich, daß er die Früchte köstlich und saftig macht: er zieht die Lebenskräfte aus der Erde. Der Sommer preist seine reifen Früchte: er nimmt den Sonnenschein des Himmels zur Hilfe. Der Herbst lobt die Zeit der Ernte, wo die Früchte gesammelt und eingebracht werden: er löst sie aus ihrer Verbindung mit der Erde und bewahrt sie auf. Der Winter betont, daß er alle Früchte verzehrt und verbraucht und sie vor Fäulnis bewahrt: er trägt bei zur Erhaltung des Lebens.

In der Form dieses Abschnittes fällt auf, daß die Tätigkeit der Jahreszeiten in gleichmäßig eingeleiteten Sätzen geschildert ist. Frühling und Sommer werden mit Gliederpaaren bedacht, den beiden lebenspendenden Kräften der Erde und des Himmels entsprechend. Herbst und Winter sind durch Dreigliederungen ausgezeichnet, was auf eine bevorzugte Stellung deuten läßt. Der Herbst, die dritte Jahreszeit, erhält durch eine zusätzliche Dreigliederung *in stedel, in keller und in die heuser* den Vorrang.

Das Streitgespräch der Jahreszeiten umfaßt zehn Zeilen. Die Zehn symbolisiert als Summe von drei und sieben die Zahl des dreieinigen Schöpfergottes und die des Schöpfungswerkes, der Welt. Sie hat auch, als Abschluß des Zahlenreiches, die Bedeutung des Abschlusses, der vollständigen Entfaltung, und es liegt ferner die Idee der Vollkommenheit

darin. Die vier Vertreter des Jahres, die einen abgeschlossenen *Kreislauf der Zeit* repräsentieren, zeichnen in der Durchführung des Streitthemas ein Bild der Vollkommenheit, nämlich den *Kreislauf des Lebens* in der Natur.

Inhaltlich ist die Parallele zum menschlichen Leben offensichtlich. Die Stufen des Wachstums, der Reife und der Ernte sind die normalen Abschnitte eines Menschenlebens. Der Erntezeit wird eine größere Beachtung geschenkt, weil in ihr das Problem von Leben und Tod am stärksten in die Erscheinung tritt. Der Tod hatte sich gerühmt, *ein rechte wirkender meder* zu sein, dessen Sense alles niederschneidet: *allerlei glanzes blumen unde gras heuet sie vür sich nider, ires glanzes, irer kraft, irer tugend nicht geachtet* (XVI, 6, 8, 9). Doch der Tod ist nicht die letzte Phase. Wie der Winter den Kreislauf des Jahres beschließt mit der Bestimmung und Erhaltung der Früchte, so bleibt, wenn das irdische Dasein vollendet ist, die Hoffnung auf ein unvergängliches Leben.

Nachdem dieser Abschnitt das Streitproblem in den Mittelpunkt gerückt hat, zieht der Richter die Schlußfolgerung auf die Streitenden selbst: Sie hatten über dem Wortgefecht vergessen, *das sie sich gewaltiger herrschaft rünten*, einer Herrschaft, die nicht ihnen, sondern Gott zustand. Das ist in einer Zweigliederung ausgedrückt, die den Gegensatz versinnbildlicht. Die Jahreszeiten mit ihren Wirkungen an den Enden der Erde sind vom Urheber der Naturgesetze festgelegt worden. Alles Rühmen und Streiten verliert damit seinen Grund; es hat sie nicht nur in Gegensatz zueinander, sondern auch in Gegensatz zu Gott gebracht. Dieser aber hat die Jahreszeiten nur dazu bestimmt, ihre Aufgabe als *erquicker und handhaber* zu erfüllen.

Rechnet man diese beiden Zeilen mit den vorausgehenden zehn Gliedern zusammen, so erhält man die Summe zwölf. Diese Zahl wird gedeutet als Ergebnis von drei, der Zahl Gottes, mal vier, der Zahl der Welt. Die Symbolik sieht daher in der Zwölf die Zahl der Durchdringung des Weltlichen von Gott; die Welt als Gottes Ackerfeld, als seine Saat und Ernte; das Irdische vervielfältigt vom Himmlischen; das Geschöpfliche entfaltet und gesegnet vom Schöpfer.

Die Zuhörer sollten verstehen, was der Richter ihnen mit der Parabel sagen will. Er läßt sie darüber nicht im Zweifel, wenn er sich nun direkt an sie wendet mit den Worten:

Ebengleiche tut ir beide

Diese Einzelzeile steht als Bindeglied zwischen der vorausgegangenen Parabel und der nachfolgenden Anwendung. Jeder der beiden Abschnitte enthält sechzehn Zeilen. Als das Doppelte von acht (*perfectus octonarius*) stellt diese Zahl wiederum eine Vollkommenheit dar. Die erste Hälfte des Kapitels gibt ein abgerundetes Bild vom Streit der Jahreszeiten, während die zweite Hälfte eine Zusammenfassung des Streites zwischen Ackermann und Tod bringt, wobei der Richter die Urteils-

gründe darlegt und danach das Urteil fällt. Ein besonderes Schwergewicht erhält das Bindeglied dadurch, daß es genau in der Mitte des Kapitels steht. Da es außerdem ein Einzelglied ist, deutet es symbolisch auf die Eins, die Gottes Zahl ist. Der Höchste richtet seine Worte mit Autorität und Nachdruck sowohl an den Angeklagten wie an den Ankläger.

Um die Anwendung der Parabel recht eindrücklich zu machen, werden Ackermann und Tod *dreimal gegenübergestellt*. Die Drei war schon in alten germanischen Dichtungen beliebt, und dem dreimal gesprochenen Wort wurde eine außergewöhnliche Kraft und Bedeutung zugemessen. Diese Wirkung wird auch hier erzielt:

*Der klager klaget sein verlust . . .*

*Der Tod rümet sich herrschaft . . .*

*Der klaget, das nicht sein ist,  
diser rümet sich herrschaft . . .*

*Den twinget leid zu klagen,  
disen die anfechtung des klagers . . .*

Die dreifache Klage um den *verlust*, um etwas, *das nicht sein ist*, und wozu den Ackermann *leid twinget*, steht in scharfem Kontrast zu dem Rühmen des Todes. Bezeichnenderweise sind die Gedanken des Gegensatzes in Doppelgliedern ausgedrückt. Der Kläger hat nicht bedacht, daß der Verlust ihm von Gott auferlegt ist. Er klagt um sein Weib, als hätte er ein Erbrecht auf sie. Er wähnt nicht, daß ihr Leben ihm als ein *erquickter* von Gott verliehen war, und daß Geben und Nehmen des Lebens in seiner Hand liegt. Der Tod rühmt sich einer Herrschaft, die er nur als Lehen von Gott empfangen hat; er ist also nur ein *handhaber* oder Helfer des Weltregierers. Damit wird der Tod, der sich als Beherrscher des Lebens fühlte, und der sich rühmte, daß alles Leben zu allen Zeiten und an allen Orten ihm verfallen sei (Kapitel X), mit dem Ackermann, der das Leben dem Tod gegenüber vertritt, auf die gleiche Stufe erniedrigt. Beide stehen unter Gott. Diese untergeordnete Stellung wird zweimal deutlich hervorgehoben in den betonten Endgliedern. Zuerst erscheint Gott als der Lehnsherr:

er wenet nicht, das sie im *von uns were verlihen*  
die er doch allein *von uns zu leben hat empfangen*

Darauf werden Ackermann und Tod in negativer Ausdrucksweise an ihr Vasallenverhältnis erinnert:

Der klaget, das *nicht sein ist*;  
diser rümet sich herrschaft, die er *nicht von ihm selber* hat.

Nachdem Gott ihnen den Platz angewiesen hat, der ihnen gebührt, gibt er ihnen Anerkennung:

Jedoch der krieg ist nicht gar one sache (*causa*)

Der Ackermann hatte *causa* zu klagen, und der Tod war berechtigt, sich



gegen die Angriffe zu verteidigen und die Wahrheit zu sagen. Es war ein universales Problem, um das sie stritten.

Die dreifache Gegenüberstellung von Ackermann und Tod wird begonnen, unterbrochen und beendet mit einer *dreimaligen Anrede*:

Ebengleiche tut *ir beide*  
*ir* habt *beide* wol gefochten  
*klager*, habe ere, *Tod*, habe sige

Zweimal faßt der Richter die Streitenden zusammen in einen Begriff: *ir beide*. Enthält der erste Ausspruch einen Tadel, der sie heruntersetzt, so wird mit dem zweiten ein Lob ausgesprochen. Beide haben in dem Wortgefecht tapfer gekämpft, wie in einem Turnier. In der dritten Anrede liegt das Schwergewicht und zugleich der Höhepunkt des Kapitels. Der Richter wendet sich diesmal an jeden Einzelnen persönlich: *klager*, habe ere, *Tod*, habe sige. In drei knappen Worten empfängt jeder sein Urteil. Hier kommt die *brevitas* des Kapitels ganz besonders zum Ausdruck. Der erhabene Gott braucht nicht viele Worte zu machen. In den zweimal drei Worten, in denen das Zahlenbild der 33 deutlich zutage tritt, wird das Resultat des ganzen Streitgespräches dargestellt, und so stehen denn diese Worte als Krönung des meisterlichen Werkes vor uns. Das einleitende *Darumb* hat eine ähnliche Bedeutung wie das große *Merke* im X. Kapitel. Der Verfasser kündigt damit, einem Fanfarenstoß vergleichbar, den Gipfelpunkt der gesamten 33 Kapitel an. Um bei dem Bilde des Turniers zu bleiben: Das Gefecht wird als beendet erklärt, und der Richter teilt die Preise aus. Der Kläger, der sein persönliches Schicksal verfocht, wird durch eine ehrenvolle Anerkennung ausgezeichnet. Der Tod aber, der von einer überpersönlichen Warte urteilte, erhält den Siegespreis.

Für jeden der Beteiligten ist im Weltenplan ein Machtbereich vorgesehen. Das ist in dem eindrucksvollen Finale angedeutet, das mit der heiligen Zahl der Trinität das Kapitel beschließt:

seit jeder mensche das leben dem Tode,  
den leib der erden,  
die sele uns pflichtig ist zu geben.

Des *Menschen* Herrschaft auf Erden ist mit dem Ende seines Lebens dahin. Des *Todes* Gewalt hört auf, wenn er das irdische Leben genommen hat; er behält nur den Leib, der wieder der Erde verfällt. Die Herrschaft *Gottes* aber ist ewig. Zu ihm, dem Ursprung allen Lebens, kommt die unsterbliche Seele zurück; in ihm vollendet sich der Kreislauf des wahren Lebens.

Die Idee der Vollkommenheit, die den Ausklang des Kapitels bildet, tritt wohl nirgendwo im *Ackermann* so klar in Erscheinung wie im XXXIII. Kapitel. Obwohl es nur kurz ist — 33 Zeilen — entfaltet sich darin der Weltenplan in seiner Vollkommenheit. Das große Problem von Leben und Tod wird in die Naturordnung eingegliedert, und über allem steht der vollkommene Schöpfer und Regierer des Weltalls. Er

greift im *Ackermann* nur einmal in die Handlung ein, und zwar im Schlußakt, der die wichtige Entscheidung des langen Streitgespräches bringt.

Der Verfasser Johann von Tepl, ein Meister der Form, hat besondere Liebe und Sorgfalt auf die Ausgestaltung dieses Kapitels verwandt, was namentlich im Aufbau und in der Zahlensymbolik hervorleuchtet. Wie ein vollkommen geschliffener Diamant überstrahlt das XXXIII. Kapitel das ganze Werk, das in fünfeinhalb Jahrhunderten seinen Glanz nicht verloren hat.

### The Abandoned Girl

(Eduard Mörike "Das verlassene Mägdlein")

Early, when roosters crow  
E're the stars retire,  
I to the hearth must go  
To light the fire.

The play of flames is fair —  
Sparks in the morrow.  
I'm gazing there  
Lost in my sorrow.

Suddenly I review  
The dream I had  
Last night. The dream was you,  
Unfaithful lad.

Tear after tear swells then  
In steady flow.  
And so day comes again.  
Wish day would go.

[Translated by Rolf N. Linn,  
Santa Barbara, California]

## EDUARD MÖRIKE: DIE HAND DER JEZERTE

(Versuch einer Deutung)

Ernst S. Trümpler

University of California, Berkeley

Wer sich ein wenig in der Literatur über Mörike umsieht, dem muß die Ratlosigkeit der Interpreten gegenüber dem Märchen „Die Hand der Jezerte“ auffallen. Wenn man ihm nicht „jede Bedeutung für Mörikes Gesamtbild“ abspricht,<sup>1</sup> begnügt man sich im allgemeinen, auf die gläserne Zartheit des Gebildes – halb orientalisches Zaubermärchen, halb Heiligenlegende – hinzuweisen, auf den feierlichen Ernst, die archaische, alttestamentliche Färbung der Sprache (an die Psalmen und das Hohe Lied erinnernd), überhaupt auf die glänzend stilisierte Darstellung, die den Dichter bis zur Unkenntlichkeit maskiere. Von seinem Humor – einem wesentlichen Charakteristikum – sei keine Spur zu finden.

Tatsächlich mutet die Erzählung auf den ersten Blick sehr unpersönlich an. Auch über der Entstehung der Dichtung liegt ein Schleier. Mörike selber hat sich nirgends dazu geäußert. (Ein fragmentarischer Entwurf des Märchens unter dem Titel „Arete“ begleitete 1841 einen Brief an den „Urfreund“ Wilhelm Hartlaub. 1853 erschien es als „Die Hand der Jezerte“ im „Kunst- und Unterhaltungsblatt für Stadt und Land“, Stuttgart, 1856 im Bändchen „Vier Erzählungen“.)

Nun legt aber gerade die aufs Äußerste getriebene Stilisierung die Vermutung nahe, daß der Dichter dahinter – bewußt oder unbewußt – persönlichste Empfindungen verberge. Ein ähnliches Aufgebot orientalischer Pracht dient im zweiten Peregrinagedicht („Aufgeschmückt ist der Freudensaal.“) dazu, den allerprivatesten Erlebnishintergrund zu verdecken und der Wahrscheinlichkeit zu entrücken. Im „Verlassenen Mägdlein“ erscheint privater Sinn im Gewand eines volkstümlichen Liedes,<sup>2</sup> als möchte der Schöpfer sein Persönlichstes in der Kollektivität und Anonymität des Volksliedes bergen und unkenntlich machen. Und Ulmon, der letzte König von Orplid, diese innigste und großartigste Verkörperung von Mörikes Wesen, Ulmon-Mörike ringt auf einem wunderbaren Eiland, umspült vom Wasser des Stillen Ozeans, irgendwo zwischen Neuseeland und Südamerika in unbestimmbarer Ferne liegend, um die erlösende Kraft der Rückerinnerung.

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Mörike liebt raffinierte Verwandlungskünste. Unüberschbar ist die Vielfalt von Formen, Stimmungen und Gefühlen seiner Poesie. Seine Sprache ist zu jedem Mimikry fähig und bereit. Wispel'sches Wesen wohnt in ihm und unzählige

<sup>1</sup> Walter Heinsius spricht der Erzählung „mit ihrem so sehr unpersönlichen, in nichts ihren Autor verratenden Ton“ jede Bedeutung für Mörikes Gesamtbild ab. Mörike und die Romantik, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* III/2, 1925.

<sup>2</sup> Vgl. Emil Staiger, *Mörike: Das verlassene Mägdlein*, Trivium V/1, 1947.

Male ist Proteus, der Schauspieler Larkens, in ihm am Werk. Proteische Züge erkennen wir auch in des Dichters schauspielerischem und mimischem Talent, von Zeitgenossen unzählige Male bezeugt.

Dies bedenkend, sollte uns der fremdartige Reiz und die wunderbare Stilisierung der „Hand der Jezerte“ nicht mehr verwirren. Von äußeren Bedenken befreit, gilt es nun die Blickrichtung zu finden, die uns erlaubt, das Märchen im Rahmen von Mörikes dichterischer Existenz sinnvoll auszudeuten.

\* \* \* \*

Mörke ist der Dichter der morgendlichen Frühe. Die Zwischenzeit zwischen Nacht und Tag ist seine Zeit, seine schöpferische Stunde. Im Zwielight der keuschen Morgendämmerung, den Nachtgespenstern entronnen, dem frechen Tag noch nicht ausgesetzt, fühlt er sich geborgen, und die „flaumenleichte Zeit der dunkeln Frühe“ erfüllt ihn mit der stillen „Frühstimmung des Herzens“ in der die Seele „gleichsam von sich selber“ zu tönen anfängt.<sup>3</sup> Die Betrachtung eines solchen, zwielichtigen Frühwunders wird uns weiterführen.

### Früh im Wagen

„Es graut vom Morgenreif  
In Dämmerung das Feld,  
Da schon ein blasser Streif  
Den fernen Ost erhellt;

Man sieht im Lichte bald  
Den Morgenstern vergehn,  
Und doch am Fichtenwald  
Den vollen Mond noch stehn:

So ist mein scheuer Blick,  
Den schon die Ferne drängt,  
Noch in das Schmerzensglück  
der Abschiedsnacht versenkt.

Dein blaues Auge steht,  
Ein dunkler See, vor mir,  
Dein Kuß, dein Hauch umweht,  
Dein Flüstern mich noch hier.

An deinem Hals begräbt  
Sich weinend mein Gesicht,  
Und Pupurschwärze webt  
Mir vor dem Auge dicht.

Die Sonne kommt; — sie scheucht  
Den Traum hinweg im Nu,  
Und von den Bergen streicht  
Ein Schauer auf mich zu.“

<sup>3</sup> Mörike an seine Braut Luise Rau, Owen, 4. Januar 1830.



Die seltsame Zweiteilung fast jeder Strophe fällt auf: Es graut – da schon, bald – und doch, so . . . schon – noch. Zweiheit, paradoxe Zweiheit erscheint auch in den drei Komposita Morgenstern, Schmerzensglück und Purpurschwärze. Noch herrscht Dämmerung der Nacht, schon aber zeigt ein „blasser Streif“ im Osten den Tag an. Tageslicht bringt den Morgenstern zum Verschwinden, und doch steht über dem dunklen Fichtenwald noch der volle Mond. Das ist Mörikes morgendliche Ursituation: ausgeschlossen aus der romantischen Mondnacht, ausgeschlossen auch vom plastischen Tag der Klassik oder gar von einem zukünftigen realistischen Werktag. Das Gedicht enthüllt bei solcher Betrachtungsweise plötzlich einen tiefen zeitgeschichtlichen Sinn. Der Dichter und Mensch Mörike ist ein Spätling, einer Zwischenzeit zugehörig, einem Nichtmehr und Nochnicht. Einzig die zwielichtige Stunde des Übergangs steht ihm – kurz genug – zur Verfügung. Da versenkt sich sein scheuer Blick ins Schmerzensglück der Erinnerung. Da hat er in der elementaren Beseligung der „flaumenleichten Zeit“ teil an der einigen Welt der „Seligen“, Goethe, Schiller, Haydn, Mozart. Ausdruck der beseligenden Einigkeit ist die betörende, rein parataktische vierte Strophe („Dein blaues Auge steht . . .“), deren Wohllaut jeden Schmerz der Trennung vergessen macht. Allerdings nur für die Zeitspanne eines Nus, dann scheucht die Sonne den Traum hinweg

„Und von den Bergen streicht  
Ein Schauer auf mich zu.“

Mörikes private poetische Zwischenstunde findet in einer großen, kulturellen Zwischenzeit ihre historische Entsprechung. Seit 1832 ist der über alles verehrte Goethe tot. Die Klassik liegt weit zurück. Hölderlin lebt schon lange in der Umnachtung. Schelling, ein anderer Eingeweihter, ist abgetreten. Der frühromantische Glaube an das absolute Ich – mit Fichte zu reden –, die Poetisierung alles Daseins, kühn über die Wirklichkeit hinwegsetzend, ist geschwunden. Der mißachtete Widerstand des Nicht-Ich, der Welt, tritt nun gewaltig hervor. Die magische Übermächtigkeit, welche die Heidelberger Romantiker, Brentano vor allem, mit sich riß, ist im Begriff, ins Dämonische umzuschlagen. Der Mensch sieht sich der „Tücke des Objekts“ ausgeliefert.<sup>4</sup> Eine hohe Zeit, die Goethezeit, zu der wir auch die Romantik zählen, ist zu Ende, eine neue, der nüchternen Welt zugewandte Epoche kaum im Entstehen. Die Lebenskraft, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Auflehnung gegen die Aufklärung den Geist beseelte und zur unübersehbaren Leistung der Goethezeit führte, beginnt anfangs des 19. Jahrhunderts zu erlahmen. Die umfangend umfangene Macht der Liebe, das „Ein und All“ des deutschen Idealismus, weicht dem zersetzenden Einfluß politischen Denkens. Der zu spät geborenen Dichter jener Zeit, der Hoffmann, Chamisso, Kerner, Anette von Droste, Lenau und Mörike bemächtigt sich Lange-

<sup>4</sup>Friedrich Theodor Vischer, der Freund Mörikes, hat diesen Ausdruck zum ersten Mal geprägt.

weile und Schwermut. Der Lebensstrom versiegt. Weil sie der Wirklichkeit nicht gewachsen sind, nimmt diese dämonische Züge an. Verfallene Städte und Schlösser, Ruinen und Narrenburgen fangen an, in der Literatur eine Rolle zu spielen. Die Spätromantiker aber trauern der entschwundenen Fülle, dem verlorenen Glück nach wie Peter Schlemihl seinem verlorenen Schatten.

Mörikes Dichtung empfängt wesentliche Impulse von der Sehnsucht nach der in sich einigen Welt der „Seligen“, von der Erinnerung an eine goldene Zeit, die wir wohl mit dem Begriff Goethezeit umfassen dürfen. Er, der in gewissen Ausnahmestunden, z. B. der dämmerigen Frühe, tief Eingeweihte, stand der Goethezeit näher als die meisten seiner Zeitgenossen. Seine Sehnsucht erstreckt sich aber nicht nur auf eine verherrlichte vergangene Zeit. Die Sehnsucht des Spätgeborenen erstreckt sich auf alles in sich selige Leben überhaupt, von dem er sich ausgeschlossen fühlt, auf die Kindheit, auf die Liebe, die Musik, die Welt der Elemente, die Welt des ureinigen, gewaltigen, schöpferischen Lebens der Natur. Gegenüber der unheimlich ambivalenten Lockung des Elementaren hat Mörike sein Leben lang ein raffiniertes Spiel zwischen Gewähren und Entsagen getrieben, und dieses Spiel leiht seinem Wesen die proteisch-Larkens'schen und koboldisch-Wispel'schen Züge, von denen im ersten Abschnitt die Rede war.

Wenn wir Mörike in die Übergangszeit der Spätromantik zeitgeschichtlich einordnen, hat das nicht den Sinn, ihn zu etikettieren oder gar aus der Zeit zu erklären und damit als poeta sui generis zu reduzieren. Vielmehr soll gerade das Wissen um die literaturgeschichtliche Situation mithelfen, den Dichter sui generis in den Vordergrund zu rücken und dadurch das Verständnis für das Märchen „Die Hand der Jezerte“ zu öffnen.

\* \* \*

Jezerte steht mit den Elementen, mit der Natur in engem Bunde. „Eh' das Frühlicht schien“ erwarten Myrtenbaum und Pinie, im Morgenwind flüsternd, des Gärtners Jüngste am Quell, wo sie ihr Haar in die „lichte Schwärze“ des Wassers „tunkt“. <sup>5</sup> Am reinen Borne nimmt eines Tages Athmas, der König, das Mädchen gewahr „und stand betroffen über ihre Schönheit, begrüßte die Erschrockene und küßt' ihr die Stirn. Seit diesem war sie Athmas lieb und kam nicht mehr von seiner Seite Tag und Nacht. . . . Übers Jahr aber wurde Jezerte krank, und half ihr nichts, sie starb in ihrer Jugend.“ / Die eigentliche Märchenhandlung beginnt erst mit dem Tode Jezertes. „Wo der Quell entsprang“ errichtete der König ihr zum Andenken über dem Grabgewölbe einen kleinen Tempel „und ließ ihr Bildnis drin aufstellen aus weißem Marmor, ihre ganze Gestalt, wie sie lebte, ein Wunderwerk der Kunst.“ Hier wird die persönliche Symbolik offenbar: Jezerte, die mit den Elementen,

<sup>5</sup> Wir zitieren nach *Mörikes Werke*, herausgg. v. Harry Maync, 3 Bände, 2. Aufl., Leipzig und Wien 1914, 3. Band, S. 105-113.

mit der Natur verbunden war, ist dem König Athmas-Mörike weggestorben, das natürliche, einige, schöne Dasein der heutigen Welt entstorben. Ein kaltes, starres, lebloses Marmorbild ist an seine Stelle getreten und erinnert noch an das entschwundene innige Leben. Wie die steinernen Relikte der Stadt Orplid oder ein versteinertes Meergewächs wird es zum Gleichnis für das jetzige gelähmte Leben und weckt die Sehnsucht nach der früheren, besseren, ursprünglicheren Zeit. „Alle Monden einmal ging der König dahin, um Jezerte zu weinen. Er redete mit niemand jenen Tag, man durfte nicht Speise noch Trank vor ihn bringen.“ Der Ort der Erinnerung wird zur Kultstätte, das Bildnis zur Reliquie. Den Quell, wo das Bildnis steht, „hielt das Volk heilig“. Über der Totenverehrung aber vernachlässigt Athmas-Mörike die Gegenwart. „Er hatte aber eine andere Buhle, Naira; die war ihm gram darob und eiferte im stillen mit der Toten; gedachte, wie sie ihrem Herrn das Andenken an sie verkümmere und ihm das Bild verderbe.“ Jedanja, der Naira heimlich liebt, bricht für sie an Jezertes Gestalt die Hand ab, „hart über dem Gelenk“, muß diese aber fliehend wegwerfen. Der König findet die Hand am Morgen in einem Veilchenbeet. Auf Rat der verschlagenen Buhle macht Jedanja dem König weis, Jezerte habe ihn geliebt und sei aus Gram über die Trennung gestorben. Dem bekümmert betenden König jedoch gibt das Steinbild ein Zeichen ihrer Unschuld. „Er hatte kaum gebetet, so ward der ganze Raum von süßem Duft erfüllt, als von Veilchen; als hätte Jezertes Hand von jenem Gartenbeet allen Wohlgeruch an sich genommen und jetzo von sich gelassen mit eins.“ So entdeckt das Vergangene demjenigen, der ihm ehrfürchtig und mit offenen Sinnen naht, eine geheime Gegenwart. Der Veilchenduft deutet an, daß selbst der starre Marmor mit der Natur in Verbindung geblieben und wahrhaft vom Geiste Jezertes durchdrungen ist. Nairas Schuld erweist sich dadurch, daß ihre rechte Hand schwarze Farbe annimmt, „wie schwarzes Leder, bis an das Gelenk“. (In echt märchenhafter, abergläubischer Konsequenz offenbart sich die Schuld, das „Anschwärzen“ Jezertes, im Schwarzwerden von Nairas Hand: *similia similibus*.) Die Übeltäterin wird auf eine Insel verbannt und Jedanja ins Gefängnis geworfen. Gleich Athmas verbannte Mörike alles aus seinem Leben, was ihn in seiner Erinnerungswehmut und -gläubigkeit störte oder hätte stören können. — Das Märchen endet damit, daß Jezertes Geist sich der verstoßenen Naira erbarmt, sich zu ihr gesellt und die verdorrte Hand wieder „weiss wie der Schnee“ macht. Ihre allgegenwärtige Macht versöhnt so die verfemte Gegenwart mit der Vergangenheit.

Die gleichnishafte Bedeutung des Märchens dürfte einleuchten. Während früher die Begegnung mit elementaren, naturhaften, magischen Kräften, z. B. mit dem „Feuerreiter“, „Der schlimmen Greth“, mit Elisabeth-Peregrina im Roman „Maler Nolten“ oder dem Magier Drakone in den „Schiffer- und Nixenmärchen“, in grauenhafter Zerstörung endete, findet der ältere und reifere Mörike den Weg zu einer Versöhnung zwischen

den elementaren, naturhaften, magischen, in sich einigen Kräften der Vergangenheit und der Tücke der vernachlässigten gegenwärtigen Welt. In der „Historie von der schönen Lau“ und im „Märchen vom sicheren Mann“ ist die Versöhnung mit Hilfe des Humors bewerkstelligt. Diesmal, im Märchen „Die Hand der Jezerte“, gelang sie mit Stilmitteln reiner Kunst.

„Schaut sie nicht traurig her, gleich einer Taube in der Fremde?“ spricht König Athmas, indem er einen Blick auf die abgebrochene Hand wirft. „Siehe, es war ein weißes Taubenpaar, nun hat der Wind die eine verstümmt von ihrer Hälfte weg. Ich will, daß sie der Grieche wieder mit dem Leib zusammenfüge.“ Mörike muß es sein Leben lang zumute gewesen sein wie einer „Taube in der Fremde“. Er fühlte sich unzeitgemäß, so unzeitgemäß wie die winterlich blühende Christrose, die er im Gedicht „Auf eine Christblume“ so unvergeßlich beschrieben hat. Die Kunst jedoch bietet ihm eine Möglichkeit, die Kluft zu überbrücken. „Der Grieche“, ein griechischer Künstler, befestigt das abgebrochene Glied am verstümmelten Bild wieder mit einer goldenen Spange, „daß niemand einen Mangel hätte finden können, der es nicht wußte.“ Die altertümlich stilisierte Diktion des Märchens ist die goldene Spange des Griechen in Mörike, sie hat die gleiche befestigende Kraft. Und derselbe versöhnende Sinn kommt wohl den antiken Metren zu, die der gewiegte Kenner und Übersetzer griechischer und römischer Lyrik nach Vollendung des „Maler Nolten“ immer häufiger benützte. Die Gegenwart mit unendlich subtiler, antikisierender Sprachmeisterschaft, der heimlich Jezertes Geist innewohnt, zu meistern, darin besteht die Versöhnung.

Nun gilt es indessen noch zu beachten, daß das Bildnis Jezertes ein „Wunderwerk der Kunst“ ist. Athmas verehrt die verstorbene Geliebte in einem plastischen Kunstwerk. Das ruft uns Mörikes Verehrung der Klassik Goethes und Schillers, dieser eminent plastischen Kunst, in Erinnerung. Zur entschwundenen goldenen Zeit gehören ja wesentlich diese „Seligen“. Ihr Geist ist der Nachwelt in einem „Wunderwerk der Kunst“ erhalten geblieben, vollendet in der reinen Kontur, dem zuchtvollen Maß und der stillen Harmonie des weißen Marmors ihrer Sprache. Und dieser Geist wirkt heute noch so mächtig, daß das Kunstwerk allein, wenn man sich ihm ehrfürchtig genug hingibt, die verlorene Einigkeit des Lebens zurück zu zaubern im Stande ist und den „Raum von süßem Duft erfüllt, als von Veilchen . . .“.

Der Geist der Klassik jedoch, der Geist der klaren Gestalt und des Maßes, ist der gegenwärtigen, der romantischen Welt, die ins Unendliche strebt, unangenehm. Sie wehrt sich gegen ihn. Unter dem Vorwand, die Schönheit des Ganzen an einem Glied bewundern zu wollen, bricht sie die Hand vom Kunstwerk und zerstört dessen wunderbare Einheit. Wir lesen daraus die romantische Anmaßung, mit einem Teil, mit einem Fragment das Ganze, eine progressive Universalpoesie zu leisten. Diese Anmaßung war Mörike im Innersten zuwider. Dem Märchen ist eine



entschiedene Kritik der Romantik immanent. Zur Strafe verbannt der Dichter die frevlerische Romantik aus seiner Nähe und entzieht sich ihrem Einflusse. „Mit einer goldenen Spange“ befestigt er das abgebrochene Glied und stellt die zerstörte Einheit wieder her, „daß niemand einen Mangel hätte finden können, der es nicht wußte“.

Damit haben wir Mörikes Weg zum Klassizismus wenigstens andeutungsweise beschrieben. Der Dichter hat sich dem verderblichen Einfluß der Romantik entzogen, welcher ihn einen Moment lang verwirrte. Ganz zurück zur Klassik aber findet er nicht mehr. Er wendet sich einer diminuierten Klassik zu, dem Klassizismus. Das Marmorbild ist geflickt, die Einheit zerbrochen. Der Bruch kann auch mit der goldenen Spange des griechischen Künstlers nicht restlos vertuscht werden. Die ursprüngliche Einheit läßt sich wohl täuschend nachahmen, trotz größter Kunstfertigkeit jedoch nicht wieder ganz herstellen.

### Lorelie

(Heinrich Heine: Lorelei)

I do not know what haunts me,  
What saddened my mind all day;  
An age-old tale confounds me,  
A spell I cannot allay.

The air is cool and in twilight  
The Rhine's dark waters flow;  
The peak of the mountain in highlight  
Reflects the evening glow.

There sits a lovely maiden  
Above, so wondrous fair,  
With shining jewels laden,  
She combs her golden hair.

It falls through her comb in a shower;  
And over the valley rings  
A song of mysterious power  
That lovely maiden sings.

The boatman in his small skiff is  
Seized wildly by love and woe;  
No longer he sees where the cliff is,  
He only looks up from below.

I think the waves must fling him  
Against the reefs nearby,  
And that did with her singing  
The lovely Lorelie.

[Translated by Ernst Feise]

## THOMAS MANN'S FAUST AND BEETHOVEN

EDWARD ENGELBERG  
*University of Wisconsin*

"Nach einer Vorlesung [of parts of *Doktor Faustus*] fragte mich Leonhard Frank, ob mir bei Adrian [Leverkühn] selbst irgendein Modell vorgeschwebt habe. Ich verneinte und fügte hinzu . . . Leverkühn sei sozusagen eine Idealgestalt . . ." <sup>1</sup> So writes Thomas Mann of his composer-Faust, Adrian Leverkühn, in his own source book to his novel. In spite of this commentators on *Doktor Faustus* have not only refused to desist from but have particularly delighted in searching out the symbolic and actual identity of Adrian Leverkühn.

Their speculations, strangely enough, often take encouragement from the very book in which Mann disowns a single prototype for his hero, and it must be admitted that Mann often tempts and teases the critic with his montage of attributes and incidents borrowed from a host of sources. And, when one reviews the various symbols and personages Leverkühn has been supposed to represent, one is struck by their diversity and range. Goethe, Nietzsche, Luther, the late Arnold Schoenberg — these are only a few of the models that have been suggested. One critic has described Leverkühn as a "highly individualized personality and also a composite of the creative genius at odds with society and himself, drawing particularly upon Nietzsche, Kierkegaard, Rilke, Baudelaire, Rimbaud, Cezanne, and Picasso." <sup>2</sup> The one danger of suggesting a multitude of parallels is that Leverkühn himself might escape us, that he might disappear behind his prototypes, thus diminishing the peculiar and unique situation which in one sense applies, after all, only to him.

The title of this essay suggests that I wish merely to add to the sinning, but this is not my intention. As the apotheosis of the modern artist, Leverkühn, with or without Mann's hints, would inevitably call to mind the names of other artists who shared similar problems with him. The introduction of Beethoven as yet another figure to be reckoned with in Leverkühn's overcrowded family circle is not, however, designed as a mere addition. Beethoven, I think, supplies us with a more logical kinship — in kind and in spirit — than most artists thus far suggested, and he provides this not by way of a parallel but by way of simple ancestorship. I make no dogmatic claim that Mann consciously envisioned Beethoven as Leverkühn's only artistic and spiritual ancestor, but I wish to suggest in the following pages that by considering Beethoven's spiritual and physical struggles we can recover some of the meaning

<sup>1</sup> Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus* (Amsterdam, 1949), pp. 80-81.

<sup>2</sup> Philip Blair Rice, "The Merging Parallels: Mann's *Doctor Faustus*," *KR*, XI (1949), 208.

of Leverkühn's particular plight; Beethoven's image will help us perhaps to focus once again on the special problems of Leverkühn's artistic conflict.

Beethoven's presence in the book as a living force is no subdued mystery — he plays the chief role in Leverkühn's musical education.<sup>3</sup> And it is the devil himself who links Beethoven to Leverkühn when he attempts to persuade the latter to accept the Faust pact. The devil knows that by pointing out Beethoven's proclivities for the daemonic he is striking at Leverkühn's idol, the divinity of music: "‘Nimm Beethovens Skizzenbücher! Da bleibt keine thematische Conception wie Gott sie gab.’"<sup>4</sup> But it is Leverkühn's "confession," at the end of the novel, which clearly marks out the plight of the modern artistic nature. This purgatorial sermon — it combines the nearness of Satan and the distance from God — is reminiscent of Beethoven's "Heiligenstädter Testament." The kinship does not consist in parallel passages, and I have no intention of offering Beethoven's piece as a "source" for Leverkühn's. But by placing side by side certain passages of what may be considered each man's testament to the world, we can discover, I think, the continuum of the artistic war within and without the artist; we can see how Leverkühn, as it were, completes a cycle in the development of the artist's crisis begun in Beethoven:

"Heiligenstädter Testament"<sup>5</sup>

O ihr Menschen . . . (p. 121)

Mein Herz und mein Sinn  
waren von Kindheit an für das  
zarte Gefühl des Wohlwollens.  
Selbst grosse Handlungen zu  
verrichten . . . (p. 121)

. . . ein heilloser Zustand mich  
befallen . . . (p. 121)

Wie ein Verbannter muss ich  
leben. (p. 122)

. . . verzeiht, wenn ihr mich  
da zurückweichen sehen wer-  
det . . . (p. 121)

Leverkühn's "Confession"

. . . liebe Brüder und Schwestern.  
(p. 751)

. . . lange . . . war meine Seel  
. . . zu dem Satan unterwegs  
. . . von Jugend auf . . . (p. 756);  
. . . weil ich . . . einen Ruhm  
erlangen wollen . . . (p. 753)

. . . Messerschmerzen sollte  
ich leiden . . . (p. 758)

Merkt . . . dass ihrs mit einem  
Gottverlassenen und Verzwei-  
feltem zu tun habt . . . (p. 756)

. . . ich war . . . den Menschen  
feind . . . (p. 760)

<sup>3</sup> See especially *Doktor Faustus* sections VIII and IX: the lectures of Wendell Kretzschmar, Leverkühn's music teacher.

<sup>4</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus, Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Stockholm, 1948), p. 367. All quotations are from this edition.

. . . bittet ihn [Professor Schmidt] in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe . . . damit . . . die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. (p. 123)

Bitt euch hierauf, ihr wollet meiner im Guten gedenken . . .  
(p. 762)

. . . vergesst mich nicht ganz im Tode. Ich habe es um Euch verdient . . . [that is, not to be forgotten] (p. 124)

Erstlich . . . will ich mich gegen euch bedanken, beide der Gunst und Freundschaft, von mir verdient . . . (p. 752)

Beethoven complains that humanity has thought him a misanthrope, and that a hopeless disease, deafness, has kept him alone, embittered and insulated against society. Only art, only the sense of mission, the artist's hope of creative achievement has protected him from complete collapse. He has been a solitary man, not because he has hated man, though he has shunned him, but because he has feared society. And now he pleads to be remembered and forgiven. Leverkühn, however, who was born to serve hell, has abandoned God and sinned against man. In his confession he admits the enormity of his sin, but he, too, pleads extenuating conditions. Unlike Beethoven he accuses not his illness, however — which he knows is merely punishment for his daemonic allegiance — but the time itself, a time in which, he says, art without "Teufelshilf" is no longer possible. This is a significant difference, for the indictment of society by the artist is possible only after the Romantics, and the fact that Leverkühn does not divide society into artists and Philistines but rather into satanic geniuses and divine failures does not lessen the essential "Bürger-Künstler" struggle which *Doktor Faustus* explores. Only the artist has now learned how to revenge himself. In mocking man through his music Leverkühn duplicates on the artistic level the irresponsible *Weltreisen* of the *Volksbuch Faust*.

Let us examine more closely the passages I have set up for comparison. Beethoven appeals to man; Leverkühn, in now confusing himself with Christ and Satan simultaneously, speaks as if to a congregation — to his brethren and sisters. Beethoven cries out to humanity at large; Leverkühn to a small, sympathetic but baffled group of intellectuals in his living room. Beethoven's heart and spirit, he says, were destined from youth for great things, but for the softer sensibilities "des Wohlwollens." But Leverkühn's soul was on its way to Satan, motivated by equal ambitions for greatness. The point is that by the time Leverkühn seeks creative genius a benign motive is no longer possible. So that while Beethoven is destroyed in spite of divine intentions, Leverkühn is damned because the "time" can no longer even offer him alternatives.

<sup>5</sup> Ludwig van Beethoven, *Briefe und Gespräche*, ed. Martin Hürlimann (Zürich, 1944), pp. 121-124. All quotations from „Das Heiligenstädter Testament“ are from this edition.



Both men suffer from physical illness; and each is driven to isolation. But the Beethovenian artist abandons the valley for the mountains voluntarily and becomes a "Verbannter"; whereas the modern artist, driven out, is forced to seek satanic ties and is abandoned eventually by God himself. Beethoven begs to be forgiven for seeming to withdraw out of hate; Leverkühn confesses man was his enemy. Beethoven's plea that his physician tell the world of his illness is not the request of a misanthrope; but Leverkühn cannot ask that his illness be described, for his disease is the result not the cause of his alienation. Both men, it is true, feel they have deserved to be remembered, but Beethoven because he has written great music for the world; Leverkühn because he has destroyed it. That is the irony of Leverkühn's situation: his confession is not a recantation of *what* his sinning has achieved for art in general and music in particular; he is merely seeking pity for the suffering he has borne as a human being. With genuine despair Beethoven had implored, "sprecht lauter, schreit . . ." (p. 121), and Leverkühn's music answers — it screams wildly with the pain of hell-fire.\*

Musically, Beethoven, too, had exhausted heaven at the end of his life, but his despair, if we can believe what he tells us, came more from his inner soul, more from the frustrations resulting from his illness, which did not lighten his spiritual war, than from the rejection of society. At the end this despair drove his music closer and closer to the daemonic. Leverkühn then has no choice but to push the daemonic to its final limits — the barbaric. The essential difference is that Beethoven's creative impulse was still divine, Leverkühn's satanic; Beethoven's exile self-imposed out of fears prompted by physical pain; Leverkühn's alienation a *fait accompli* when his creative urge attempts to function in a hostile surrounding — when the condition of art in modern society forces the issue upon him. And while Beethoven suffers alone, Leverkühn exacts a price from humanity. Thus Leverkühn combines the Beethovenian crisis — the self-division of the artist on the personal level, his sense of insecurity — with the crisis of the modern artist — the truly rejected creative nature, incapable of expressing the faith which even the Philistines now mock. And Leverkühn combats the hopelessness of the artist by taking revenge upon *art* — not society; by making it pay artistically for his soul. Instead of ninth symphonies he composes "Höllengelächter," and thus, indirectly, he punishes society as well. Finally, Beethoven, fearing society, asks that he be not *misunderstood*; Leverkühn, who has mocked man, asks that he be *understood*. In the

\* For discussions on general and technical aspects of the music in *Doktor Faustus* — a topic with which this discussion is, of course, not concerned see Victor Zuckerkandl, "Die Musik des Doktor Faustus," *Die Neue Rundschau*, No. 10 (Frühjahr, 1948), 202-214; Klaus Pringsheim, "The Music of Adrian Leverkühn," *Musicology*, I (1949), 255-268; Jack M. Stein, "Adrian Leverkühn as a Composer," *GR*, XXV (1950), 257-274; and John L. Stewart, "On the Making of *Doctor Faustus*," *SR*, LIX (1951), 329-342.

perennial battle between artists and society Leverkühn has fought as much as he or any artist can. He has won something for art, perhaps, though he loses his life in the process. The rest is silence — and a new beginning.

I have not been arguing that Leverkühn is an enlarged, up to date replica of Beethoven, or that Beethoven as man and artist in any ways supplies the final key in the search for a Leverkühn prototype. What I have suggested is that Leverkühn can be seen as an inevitable, if tragic, successor to Beethoven in terms of the artistic problem. Mann has always maintained that music is dangerous and susceptible to the Faustian temptation, and that Romanticism can breed some very unromantic diseases. But it takes Leverkühn to complete what Beethoven only approached; he fulfilled — however twisted and barbaric the fulfillment be — the artistic version of the Faustian sin. Not long before he died, but long after he had asked the world to forgive him, Beethoven expressed a wish which Leverkühn brings to fruition: “. . . so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist — Faust.”<sup>7</sup> With Beethoven unforgiven, Leverkühn writes his Faust.

<sup>7</sup> „Antwort an Bühler aus einem Gespräch,” *Briefe und Gespräche*, p. 239.



## BOOK REVIEWS

### Decadence in German Fiction.

By William Eickhorst. Denver: Alan Swallow, 1953. \$3.

An objective study of decadence in German literature since the fin-de-siècle has long been needed. Prof. Eickhorst of the University of Mississippi has contributed to our knowledge of the subject by examining the vast amount of prose fiction dealing with decadence which was produced in Germany between 1890 and 1950. The first part of the book presents by generations manifestations of decadence in family and community problems; in the second part other symptoms of decay, such as mixed civilizations, decadent children, artists, and rogues are discussed. The plots of dozens of major and lesser novels are summarized in detail.

The author was faced with a basic problem of the writer on continental literature who wishes to publish his material in this country: who is the audience to whom he should address himself? Dr. Eickhorst has chosen to address the mythical "general reader," and therefore set out to present plots which one can expect to be familiar ground for the Germanist. These summaries of plots almost obscure the evaluations of the material and their analysis. The author also felt obliged to translate every word of German (though not the French), including titles, listing the German titles only in the bibliography. This policy, however, was not carried out consistently. Whereas Feuchtwanger's *Jud Süß* is discussed as *Power*, Thomas Mann's *Lotte in Weimar* appears always as such. In an effort to bend over backwards to the reader unfamiliar with the basic material, the Germanist must encounter the full title *Memoirs of Ludolf Ursleu the Younger* almost always unabbreviated. Some titles also appear to be mistranslated. It was not possible to check the accuracy of the ample quotations from the novels, since no references are furnished other than the list of editions in the 12-page bibliography.

This book certainly could have benefited by the careful editing that it might have had at the hands of a more experienced publisher. The verb *to be*, either as a passive voice or with a predicate complement, is used excessively, in a style that appears to depend mainly on nouns and adjectives. The lack of more insistent proofreading is most distracting; it could have avoided at least some of the 38 errors discovered in a rather cursory reading of the bibliography.

University of Houston.

— Alfred R. Neumann

### Novalis.

Frederick Hiebel, (*University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures*, 10). Chapel Hill, 1954. Pp. 11, 126.

The English edition of Hiebel's earlier German book on Novalis (Bern, 1951) is interesting in many ways. It is not a mere translation from the German, but a free rendition, a condensation of the original

text approximately half the number of pages. Of course, the question may be asked whether something that could adequately be said on roughly one hundred pages ever needed to have been expanded to more than two hundred. In the process of reworking the text and of adapting it to the American way of thinking in literary matters, Hiebel has had to omit many paragraphs and even complete sections, most of which were intrinsically "Germanic" and would have been more or less meaningless to the non-German reader. We are tempted to say that the book has gained thereby in clarity, even if we may have to regret certain obvious losses. On the other hand, Hiebel also has had to make a number of additions, particularly where there was need for a more careful explanation of the literary scene in Germany; even though these additions contribute little new information, they nevertheless round out the picture and show Novalis more directly within the line of German literary tradition. Thus, large sections of the original book had to be completely reorganized, changing the character of the text to a considerable extent. If the German work might be defined as an "inner" or "intellectual" biography, the English version is built around the man Novalis, his life and his time. Some of the detailed discussion of specific aspects of Novalis' writings will not be found in the new book: for these the reader will still have to turn to the German publication. All in all, however, the English version of Hiebel's study should be welcomed by students of general literature and by all those unable to make full use of the original.

University of Connecticut.

— Wolfgang Paulsen

#### Deutsches Theater-Lexikon.

Von Wilhelm Kosch. Klagenfurt-Wien, 1952-53. 5. bis 9. Lieferung.

Von diesem großen und verdienstvollen Unternehmen Professor Koschs liegt nun der erste Band vollständig vor. Die letzten Lieferungen bieten wieder eine Fülle von vielfach verstreutem oder noch nie zusammengestelltem Material über Theatergeschichte, Schauspieler, Regisseure, Dramenthemen, Bühnenentwicklung etc. Wie interessant sind doch Charakterisierungen wie die Konrad Ekhofs und seiner führenden Stellung im Theater des 18. Jahrhunderts; oder die des baumlangen Tragöden Ferdinand Esslair; mit den Formes lernt man eine ganze Schauspielerfamilie kennen, deren Wirken bis nach Amerika herüberreicht. Sehr instruktiv ist etwa der Exkurs über Uhlands *Ernst, Herzog von Schwaben*; die Literaturangaben über Paul Ernst, über Fastnachtspiele oder über Grillparzer (vier Spalten) bieten auch dem Literarhistoriker Wertvolles. In drei Spalten werden alle dramatischen Behandlungen der französischen Revolution aufgeführt. Wer hätte gehnt, daß es in Wien einen Vorläufer Ferdinand Raimunds gab, von dem hier über 220 Bühnenwerke mit Titel und Daten angeführt werden (jährlicher Durchschnitt etwa 8)? Auch die Werkliste Glucks ist erstaunlich, obwohl nicht alle 107 ihm zugeschriebenen Opern darunter sind. Und Hayden komponiert 19 Opern! Von großem Interesse sind immer die Theatergeschichten einzelner Städte, z. B. die von Graz, Greifswald, Halle, Hamburg und Hannover. Daß das Material über Burgtheater-Schauspieler besonders reichhaltig ist (mit zeitgenössischen Kritiken und Äußerungen) ist nicht verwunderlich.



Die Zurückhaltung von einem Urteil scheint manchmal etwas zu weit getrieben zu sein. Statt „vorwiegend Dramatiker“ läse man gerne ein charakterisierendes Wort über Hasenclever und seine Bedeutung für das expressionistische Theater. Bei Ernst Hardt wäre doch wohl die große Beeinflussung durch Hofmannsthals frühe Bühnensprache erwähnenswert gewesen. Beim Stichwort „Hanswurst“ vermißt man jeden Hinweis auf den theatergeschichtlich wichtigen Kampf Gottscheds gegen die ihm mißliebige Figur. Unter den Literaturangaben zu Hamlet-Bearbeitungen hätte *Wilhelm Meister* stehen können. Unter den Werken Henry von Heislers fehlt seine wichtige *Irische Schaubühne*, in der die Dramen von W. B. Yeats zum ersten Mal verdeutscht erschienen. Bei den Bearbeitungen zum Thema *Fräulein von Scuderi* hätte Weismanns in Freiburg i. Br. uraufgeführte Oper *Cardillac* erwähnt werden können. Gustav Hartungs Regietätigkeit am Zürcher Schauspielhaus hat ein gewisses historisches Interesse.

Ein paar Versehen, wie sie in einem solchen Unternehmen ja fast unvermeidlich sind, seien für eine spätere Auflage angemerkt. *Emilia Galotti* ist natürlich nicht „in gebundener Rede abgefaßt“, daß sie ihren Tod dann fordert, „nachdem sie als abgedankte fürstliche Mätresse ihr Schicksal erkannt hat“, ist zumindest sprachlich sehr irreführend. Das Goetheanum hat nichts mit Theosophie, wohl aber mit Anthroposophie zu tun; Dornach ist im Kanton Baselland, nicht in Solothurn; es finden dort Aufführungen statt (nicht „fanden“). „Zu Florida“ gestorben (S. 491) ist etwas ungenau. Hofmannsthals *Der Unbestechliche* fehlt unter seinen Werken; sein frühes Stück heißt *Die Frau im Fenster* (nicht „am“).

University of Wisconsin.

—Werner Vordtriede

**Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung.**

Begründet von Robert Ulshöfer. 1952/Heft 5: „Zum Schillerproblem.“ Stuttgart: Ernst Klett. 115 S.

Diese in Amerika noch zu wenig bekannte Schriftenreihe verdient weitgehende Beachtung. Jedes Heft behandelt ein bestimmtes Problem, z. B. „Poetik in der Gegenwart“, „Aufsatzerziehung“, „Zum Schillerproblem“, und kann auch einzeln bezogen werden. Das hier zu besprechende Heft, für das Fritz Martini verantwortlich zeichnet, ist ein charakteristisches Beispiel für die Reichhaltigkeit und das hohe Niveau der Beiträge in dieser Schriftenreihe.

Der erste Aufsatz, „Klassik im deutschen Drama“, stammt von Friedrich Sengle. Er revidiert das von Lessing bestimmte Bild der französischen Klassik, zeigt, daß mit dem frühen Weimarer Goethe „der deutsche Geist auch für Racine reif geworden war“, und daß die Echtheit von Schillers Klassik nicht in der Nachahmung der Antike (*Braut von Messina*) besteht, sondern darin, daß sein Ausgangspunkt sittlich-religiös war und er „mit wesentlichen Elementen seines Weltbilds und seines Stils noch in der Barockkultur [wurzelt], die von Grund auf gesellschaftlich und theatralisch gewesen war“ (11). Sengles Bestreben ist ferner, die deutsche Klassik durch Einbeziehung von Kleist und Grillparzer zu erweitern, wofür er stichhaltige Argumente vorbringt.

In der sehr subtilen Interpretation von *Kabale und Liebe* verwirft Fritz Martini die Auslegung dieser Tragödie als bürgerliches Freiheitsdrama (Korff u. a.) als zu eng, neigt mehr zur Betonung des religiösen Charakters des Dramas (Storz und v. Wiese), ergänzt deren Auslegungen aber dahin, daß er das Wesen dieser bürgerlichen Tragödie „in der inneren Dialektik von Fessel des Standes einerseits und Grenzenlosigkeit des Gefühls im Unbedingten der Liebe andererseits“ sieht (20). In der Überspannung des Pathos liege ferner eine „geheime Ironie“ als Anzeichen von Schillers Überwindung des radikalen Subjektivismus, „der sich hier nochmals an ererbte objektive Ordnungen zurückband“ (39). Natürlich erscheint aber, darin barocke Elemente zu sehen, auf die Sengle hinweist.

Clemens Heselhaus' Aufsatz „Die Nemesis-Tragödie“ ist ein weiterer Schritt auf dem Wege zur „Entmoralisierung“ Schillers in den Tragödien der großen Intriganten *Fiesco*, *Wallenstein* und *Demetrius*. Nicht am moralischen Gesetz seien sie zu messen, sondern am Naturgesetz des „natürlichen“ Menschen (Vorrede zum *Fiesco*), des Willens zur Macht, der schließlich an der „verschleierte[n] Göttin der Gerechtigkeit“ (45), der Nemesis, zerbricht. Denn die Gegenspieler zu den Helden werden als Funktionäre der Nemesis gedeutet, der „rächenden“ Nemesis im *Fiesco*, der „hohen“ Nemesis im *Wallenstein*. Sehr schön sind dabei die Beziehungen und Unterschiede zwischen Schillers und Herders Nemesis-Begriff und ihrer Auffassungen vom geschichtlichen Menschen herausgearbeitet.

Wolfdietrich Rasch versucht im Zusammenhang mit dem Gedicht „Die Künstler“ eine Umbewertung von Schillers Gedankenlyrik. Seiner Forderung, daß die Interpretation auch von Gedankenlyrik nicht lediglich vom Gedanken, sondern von der dichterischen Gestaltung ausgehen müsse, ist grundsätzlich zuzustimmen. Aber damit läßt sich Schillers Gedankenlyrik doch nicht in dem Maße „retten“, wie Rasch es möchte. Daß Schiller in der Lyrik zu sehr mit Begriffen operiert, die leer bleiben, wenn man nicht mit seiner Philosophie vertraut ist, läßt sich in vielen Fällen nicht wegargumentieren.

Gerhard Storz' Charakterisierung von „Schiller als Kritiker“ an Hand seiner Briefe über den *Wilhelm Meister* ist vorbildlich in Auswahl und Ausdeutung des Materials. Es ergibt sich, daß Schillers ursprünglich gefühlsmäßige Zustimmung zum Roman und seine divinatorische Treffsicherheit des Urteils später modifiziert werden vom „einholenden Verstand“, der die Fabel und die Gestalten in sein spekulatives System einzugliedern versucht und schließlich mit der Forderung nach klarerem „ästhetischem Aufschluß“ über das Ganze auf die Fortsetzung des Werks einzuwirken versucht. Die Gegensätze der beiden dichterischen Naturen von Schiller und Goethe („Es geht also um Verschweigen, Andeuten hier – um Aussprechen und Bestimmen dort“ [93]) enthüllt sich uns Schritt für Schritt.

Die charakteristischsten Züge des neuen Schillerbildes, das die Spezialarbeiten geben, erscheinen ebenfalls in dem abschließenden Literaturbericht von Walter Müller-Seidel: ein Abwenden von einem Schiller in neuidealistischer Deutung (z. B. starke Kritik an Melitta Gerhards Buch)

und ein Hinwenden zu Schillers Dramen, deren tragische und realistische Konturen scharf umrissen werden. Böckmann, von Wiese, May und Staiger werden als Hauptrepräsentanten des neuen Schillerbildes gewürdigt.

Indiana University.

—Hans Jaeger

**Beruf und Arbeit in deutscher Erzählung. Ein literarisches Lexikon.**

Von Franz Anselm Schmitt. Stuttgart: Hiersemann Verlag, 1952. XVI Seiten — 668 Spalten. DM 28.00.

Auf Grund jahrelanger Arbeit hat Franz Anselm Schmitt aus der deutschen Literatur der letzten zweihundert Jahre diejenigen Romane und Erzählungen zusammengestellt, in denen eine Berufstätigkeit oder eine bestimmte Arbeit eine Rolle spielen. Das Buch geht den stoffgeschichtlich interessierten Literaturforscher wie den literarisch interessierten Soziologen in gleicher Weise an und bildet eine willkommene Ergänzung zu Arthur Luthers Sammelwerken *Deutsches Land in deutscher Erzählung* (2. Aufl. 1937) und *Deutsche Geschichte in deutscher Erzählung* (2. Aufl. 1943). Natürlich kann das Buch auch als Fundgrube für Magister- und Dokorthemen dienen.

Schmitt hatte eine ungleich schwierigere Aufgabe als Luther zu lösen. Denn fast jeder Romanheld hat einen Beruf, und Einschränkungen waren nötig, wenn die Verzeichnisse nicht ins Übermäßige anschwellen sollten. Nicht jeder wird mit Schmitts Auswahlprinzipien einverstanden sein, und nicht einmal er selber hat sie immer befolgen können. So verzeichnet er irrtümlich Julius Wolffs Verserzählung „Der wilde Jäger“ (1877), obwohl er Verserzählungen ebenso wie dramatische und lyrische Werke grundsätzlich ausschließt. So berücksichtigt er zwar erzählend gehaltene Memoirenwerke und erzählerisch bemerkenswerte Erlebnisberichte, verzeichnet aber nicht Justus Schmidels „Harte Schule“ (1922) mit ihren packenden Schilderungen aus dem amerikanischen Holzfällerleben. Mundartliche Werke, Anthologien und Anekdotensammlungen in Prosa sind ebenfalls herangezogen, ausgesprochene Jugendschriften und Märchen aber nicht; aus diesem Grunde fehlt wohl Wilhelm Schmidtbonns Erzählung „Der Flieger“ (In: *Der Wunderbaum*, 1913, S. 67-71). Oder rechnet diese Geschichte zu den Werken geringen Umfangs (unter zwei Bogen), die Schmitt ebenfalls ausläßt? Er führt Julius Krebs' Geschichte „Des Webers Heimkehr“ (1846) nicht auf, weil sie nur ein paar Seiten umfaßt; dann hätte er aber Wilhelm Buschs nur sechs Seiten lange Erzählung „Meiers Hinnerk“ gleichfalls fortlassen sollen. (Übrigens erschien sie schon 1906 in dem Kalender „Der Heidjer“ und nicht erst 1943.) Ausgesprochen minderwertige Massenware schließlich ist dankenswerter Weise auch nicht berücksichtigt.

Schwieriger war es, alle Erzählungen auszusondern, in denen Berufsprobleme nicht im Vordergrund stehen oder bestimmte Berufe nur in Nebenhandlungen vorkommen. Es fehlen darum sowohl *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (Spinnerei und Weberei) wie Stifters *Nachsommer* (Schreinerwerkstatt) wie Emil Strauß' *Spiegel* (Buchbinderei). Aber die Grenze ist hier schwer zu ziehen, und fast jeder Benutzer wird Titel vermissen, obwohl sie Schmitt vielleicht mit Recht ausgelassen hat. Da er aber selbst zu Ergänzungen auffordert, schlage ich die folgenden Fälle

wenigstens zur Überprüfung vor: Sudermann, „Der Katzensteg“ (1890: Gutsbesitzer); Zschokke, „Der Pflanzler in Cuba“ (1838); Alfred Neumann, „Der Held,“ (1930: Politiker); Sealsfield, „Nathan der Squatter-Regulator“ (1842: Richter); Gerstäcker, „Die Regulatoren am Arkansas“ (1845: Richter); Wilhelm Langwiesche, „Wolfs“ (1919: chemische Fabrik); Ruppert, „Der Pedlar“ (1857) und „Das Vermächtnis des Pedlars“ (1869); Fontane, „Mathilde Möhring“ (1908: Zimmervermieterin, Bürgermeister); Baumbach, „Der Schwiegersohn (1895: Schneider); Keller, „Die drei gerechten Kammacher“ (1856) und „Kleider machen Leute“ (1873); Gregor Kloth, „Der Fabrikherr“ (1852); Wolfgang Kirchbach, „Das Leben auf der Walze“ (1892: Artist); Otto Koischwitz, „Farmer Hildebrand“ (1936); Heinrich Meyer, „Konrad Bäumlers weiter Weg“ (1938: Farmer). Liegen hier nicht doch in mehreren Fällen Unterlassungssünden vor?

Die Anordnung ist alphabetisch nach Berufsarten, wobei viele Querverweise und ein systematisches Berufsregister im Anhang die Benutzung erleichtern. Von Dichterromanen ist nur eine repräsentative Auswahl aufgenommen. Die Berufe des Soldaten, des regierenden Fürsten, des Ritters, des Studenten und Berufssportlers, des Detektivs und Polizeibeamten, des Verbrechers und Gesetzübertreters jeder Art fehlen aus verständlichen Gründen ganz. Sonst wird man kaum etwas vermissen. Vom Bürgermeister bis zum Dienstmädchen, vom Rabbiner bis zur Nonne, vom Volksliedforscher bis zum Briefmarkensammler sind alle menschlichen Tätigkeiten vertreten.

Innerhalb der einzelnen Artikel stehen die kürzlich (Mitte 1952) erschienenen Werke zuerst, die ältesten zuletzt. Als Erscheinungsjahr gilt die Buchform des Werkes. Doch finden sich gerade bei den Erscheinungsjahren manche Nachlässigkeiten. Gerhart Hauptmanns „Bahnwärter Thiel“ erschien zuerst 1888 in der „Gesellschaft“ und erst 1892 in Buchform; aber Schmitt verzeichnet einen Druck von 1932, was der Anordnung wegen kein Druckfehler sein kann. Ebenso führt er von Gutzkows „Schauspieler vom Hamburger Berge“ einen Druck von 1908 an; aber diese Erzählung erschien zuerst 1842 in den *Vermischten Schriften*.

Ein Personen- und Verfasserregister erleichtern die Benutzung des Werkes. Druck und Ausstattung genügen selbst verwöhnten Ansprüchen. Bei Stichproben fand ich die folgenden Druckfehler: Spalte 603: Bach, P. (d. i. R. Baumbach) 410 (lies 4, 10 anstatt 410); Spalte 619: Gerstäcker (es fehlt ein Verweis auf S. 298).

Wer je an ähnlichen Nachschlagewerken mitgearbeitet hat, wird von Schmitts Buch keine absolute Vollkommenheit erwarten. Das Gebiet läßt sich nun einmal nicht zu allseitiger Zufriedenheit abgrenzen, und ein anderer Bearbeiter hätte zwar andere Entscheidungen, aber kaum immer bessere getroffen. Seien wir lieber froh, daß sich überhaupt jemand der undankbaren Aufgabe unterzogen hat und daß er sie im ganzen durchaus umfassend und brauchbar gelöst hat! Die Benutzer des Buches werden Schmitt zu danken wissen.

New York University.

—Ernst Rose



**Geschichte der hohen Karlsschule in Stuttgart.**

Robert Uhland. (*Darstellungen aus der Württembergischen Geschichte; herausgegeben von der Württ. Kommission für Landesgeschichte. Siebenunddreissigster Band*); xii, 366 p Stuttgart, Kohlhammer, 1953. D. M. 18.00.

„Die Geschichte der Hohen Karlsschule ist schon wiederholt dargestellt worden meist aber nur im Zusammenhange mit der Lebensgeschichte Schillers, ihres berühmtesten Zöglings. Dadurch entstand häufig ein wenig vorteilhaftes Bild dieser einzigartigen Schöpfung des aufklärten Absolutismus.“ Diese einleitenden Sätze des Autors erwecken den unerfreulichen Eindruck als würde es hier um eine große Apologie der von Karl Eugen von Württemberg gegründeten Schule gehen und als wäre Uhlands Hauptanliegen, Schillers Selbstzeugnisse über seine Erziehung zu entwerten. Man muß den Autor gegen sich selbst in Schutz nehmen und hervorheben, daß hier eine sachlich einwandfreie und die Tatsachen in keiner Weise beschönigende Darstellung gegeben ist. Uhland bietet eine in alle Einzelheiten eingehende Entwicklungsgeschichte der Anstalt von ihren bescheidenen Ursprüngen in 1770 als Gärtnerschule für Militärweise zur militärischen Pflanzschule auf des Herzogs Solitude bis zu ihrer Verlegung nach Stuttgart, wo sie 1781 zur Universität erhöht wurde. Kurz nach Karl Eugens Tod wurde die Anstalt 1794 aufgelöst. Hausordnung, Lehrplan soziale Schichtung der Zöglinge wird genauest auf jeder Stufe dieser Entwicklung verfolgt.

Liegt der Wert dieser Arbeit auch in erster Linie auf dem Gebiete der Schulgeschichte, so muß der literaturgeschichtlich interessierte Leser doch vor allem nach ihrem Wert für die Schillerforschung fragen. Eine neue gründliche Darstellung der Karlsschule, in der Schiller acht Lebensjahre (vom Januar 1773 bis Dezember 1780, ein Drittel der Lebenszeit der Schule) verbrachte, ist willkommen zumal diese nicht von Schiller sondern von der Schule ausgeht. Die Schillerforschung hat sich ja schon seit Richard Weltrich bemüht ein möglichst erschöpfendes Bild von Schillers Leben und Umwelt in der Karlsschule zu erreichen. Interessantes Material hat neuerdings R. Buchwald über Schillers Erzieher insbesondere über Abel, gebracht. Uhland ist hier nicht weiter über bisher Bekanntes hinausgegangen. Besonders sei auf das letzte Kapitel des Buches hingewiesen: Herzog Karl Eugen und sein Verhältnis zu der Akademie – Absolutismus und Aufklärung. Hier wird die Persönlichkeit des Herzogs in dem Konflikt zwischen Unterdrückung und Freiheit gezeigt.

Harvard College Library.

—Walter Grossmann

**An English-German, German-English Dictionary.**

By Professor W. E. Collinson and Mrs. H. Connell. London: Penguin Reference Books, 1954. 576 pp. \$1.

This useful little book combines a remarkably comprehensive English-German, German-English dictionary with a guide to spoken German, all in a single volume printed in bold, clear type and not much larger than pocket-size. The book does not profess to supply the needs of the literary translator, nor does it pretend to compete with the more copious standard German dictionaries. In some respects original and

experimental in its approach, this dictionary is intended primarily for speakers of English who need help in putting their German to practical use.

The English-German dictionary is arranged in such a way that the user who looks up an English word will find not only the German equivalent but also the grammatical information needed for its use in a German sentence. This information is given in the form of examples which for those conversant with the elements of German grammar are self-explanatory. For beginners an *Introduction to German Grammar* provides explanations and illustrations of the use of words employed as examples in the dictionary. Thus a beginner might look up *him* in the dictionary, where he would find (*ich sehe*) *ihn*; (*ich gebe*) *ihm* (*etwas*); (*für*) *ihn*; (*zu*) *ihm*. In the *Introduction to German Grammar* he could then find a description of the cases, including forms and uses. In the English-German dictionary verbs are exemplified by complete German clauses, all designed for everyday use. Thus the entry *like* (be fond of), is followed by *ich \*habe ihn gern*, *\*esse gern Suppe*; *wie \*gefällt Ihnen London?*; (*should* 1.) *ich \*möchte gern (kommen)*. Again an explanation of the verb forms involved, together with the principal parts of the verbs marked with an asterisk, can be found in the grammatical introduction.

The German-English dictionary is accompanied by its own introduction in the form of a very brief reading guide showing significant features of German inflection and word order. The omission of noun genders from the German-English dictionary, though explained by the desire to offer a large vocabulary in a limited space, is unfortunate. Hardly anyone would miss such words as *Hausen*, *Hede*, or *Lude*, while a number of people might be interested in checking the gender of nouns. Since the vocabulary of the German-English dictionary is not completely correlated to that of the English-German dictionary, the reader cannot ascertain the gender of some nouns without turning to another work.

From the American point of view the Penguin dictionary suffers from having been prepared with reference to British English only. *Life-guard*, for example, is *Leibwache*; "limey" is *der Bobbie*; *off-colour* is *nicht ganz auf dem Damm*; while *Luftschutz* is *A. R. P.* Errors and misprints include: *das Raubbein* for *raw recruit*; *ich erhave die Miete* for *raise the rent*; *ich schwärme von ihm* (*sic*) for *rave*; *rich fruit cake* for *Torte*; and the translation *Although I have not seen him for long* for *Obgleich ich ihn lange nicht gesehen habe* in Mrs. Connell's introduction to the German-English dictionary. These and a few similar errors are, of course, minor and can easily be removed from a second edition.

—Lida Kirchberger

**Rainer Maria Rilke, Die Briefe an Frau Gudi Nölke.**

*Herausgegeben von Paul Obermüller. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953. 208 pp.*

On July 28, 1919 Rilke arrived by baggage wagon in Soglio and found lodging at the Palazzo Salis. At lunch he noticed at a nearby table a group which interested him, a lady accompanied by three children with a Japanese governess. He soon learned that the lady was Frau Gudi Nölke, a widowed emigrant from Düsseldorf who had returned to Germany in 1914 after nine years in Japan and had been unable

to get either her valuable household possessions or her bank account transferred. He showed great concern for her situation, and a personal relationship of unusual warmth developed between the two, whose sojourn in Switzerland was pervaded by a similar feeling of homelessness, greatly intensified by the threat of political displacement which hovered over them. The forty-six Rilke letters published here for the first time are a tangible result of the friendship. Topics of a great variety come up for discussion: the possibility of helping even less fortunate emigrants, such as Prince Alexander zu Hohenlohe and Mme. Klossowska, the painter, and her two sons, Pierre and Baltusz; money difficulties due to the inflation in Germany; the change of citizenship resulting from Czechoslovakia's independence; the activities of the Theatre Pitoëff; the earthquake of 1923 in Japan. Although Rilke's concern for himself and his necessity to find a place to work emerge at times, the importance of these letters lies in the fact that here, more often than anywhere else, the poet in him is put aside to consider and discuss the outer realities of the day. The personality thereby revealed is full of warmth and sympathy, a readiness to help and please others is evident, and there is frequently displayed a quiet sense of humor that was not often detected in the poet too preoccupied with the problems of his destiny.

In pursuance of the editorial policies initiated by Ernst Zinn in his publication of Rilke's *Briefwechsel* with Marie von Thurn und Taxis, *Die Briefe an Frau Gudi Nölke* have been presented without unnecessary omissions and with a meticulous attention to detail and are appended by an excellent body of helpful notes. In addition to the forty-six Rilke letters, there is a letter written to Frau Nölke by Nanny Wunderly-Volkart, who nursed Rilke during his last illness, describing the suffering, death, and funeral of the poet. Of particular interest to Rilke scholars in this country is a number of articles published in Swiss newspapers during Rilke's lecture tour, October-November, 1919, reprinted here to indicate his reception in Switzerland. Altogether this book represents another significant contribution to the source material for a future biographical study of the poet during his later years.

A few typographical errors are evident to the reader; several more confusing ones occurred between proof and printing, and these have been pointed out to me by the editor: p. 14, line 9 from bottom, instead of "herz, lichste" read "herz- lichste"; p. 174, line 2, instead of "die" read "der"; p. 181 re: Signor Fasciati, instead of "un cuore" read "un cuore"; p. 206: —, Lilly, instead of "A 177" read "A 176"; p. 206: Von der Mühl, instead of "A 166" read "A 163, 174."

University of Massachusetts.

—Adolf E. Schroeder



## TABLE OF CONTENTS

**Volume XLVII**

**February, 1955**

**Number 2**

E. T. A. Hoffmann as Psychological Realist / William H. McClain .....	65
Rilke's "Requiem auf den Tod eines Knaben" / Herman Salinger .....	81
Verlust der Mitte? / Marianne Thalmann .....	89
Das XXXVIII. Kapitel des „Ackermann“ / Johanna M. Reitzer .....	98
Eduard Mörike: Die Hand der Jezerte / Ernst S. Trümpler .....	105
Thomas Mann's Faust and Beethoven / Edward Engelberg .....	112

### MIDDLEBURY COLLEGE GERMAN SCHOOL

**Summer of 1955**

**JULY 1st to AUG. 18th**

Professor Werner Neuse, of Middlebury College, *Director*

Professor Dr. Walter Wiora, of the Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg,  
*Visiting Professor*

The German School, the oldest among the famous Middlebury Language Schools, offers "a summer abroad" in seven weeks of intensive summer work in language practice and literature courses with exclusive use of German during the whole session.

The 1955 session which marks the 25th Anniversary of the reopening of the German School after World War I provides a lecture series on the role of German folksongs in German literature and music.

The German School emphasizes the acquisition of a correct pronunciation and intonation by constant practice and the use of modern phonetic equipment, such as recorders, records, playbacks.

Careful screening of students allows an even distribution of more and less advanced students in graduated oral practice and composition courses and guarantees homogeneous grouping in courses of varying difficulty.

*For complete information*

**THE LANGUAGE SCHOOLS OFFICE  
MIDDLEBURY COLLEGE  
Middlebury 26, Vermont**

